G.K.
CHESTERTON

Contos de fadas

e outros ensaios literários

Resistência Cultural

dLivros

{ Baixe Livros de forma Rápida e Gratuita }

Converted by convertEPub

Cruz Sancti Patris Benedicti - Cruz do Santo Pai Bento

Crux Sacra Sit Mihi Lux
Non Draco Sit Mihi Dux
Vade Retro Satana
Nunquam Suade Mihi Vana
Sunt Mala Quae Libas
Ipse Venena Bibas.

–

A cruz sagrada seja minha luz,
não seja o dragão meu guia,
retira-te, satanás,
nunca me aconselhes coisas vãs!,
é mau o que me ofereces,
bebe tu mesmo os teus venenos!

Medalha de São Bento

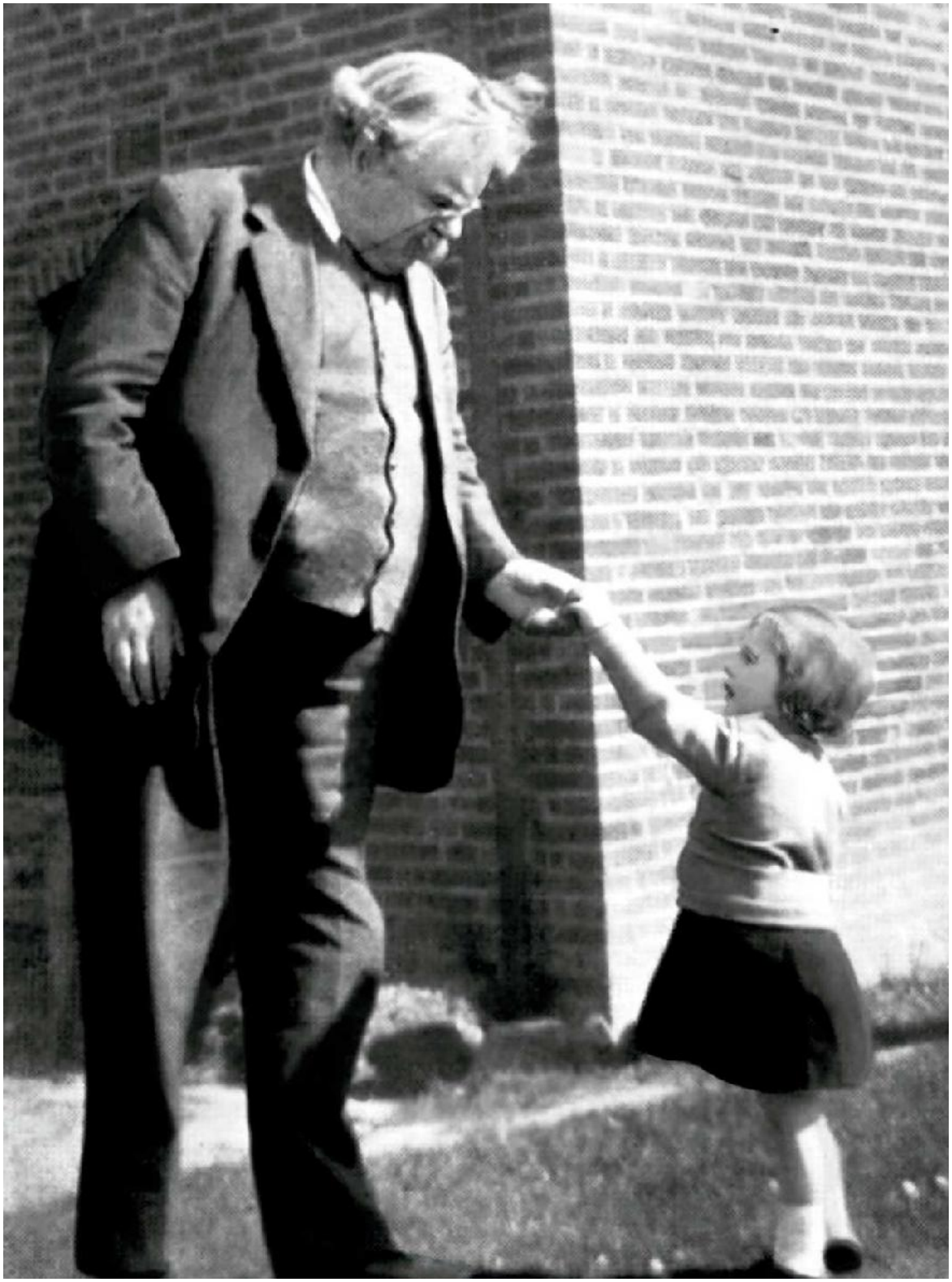
Resistência Cultural

Facebook | livrariaresistenciaculturaleditora
instagram | resistenciaculturaleditora
twitter | rceditora

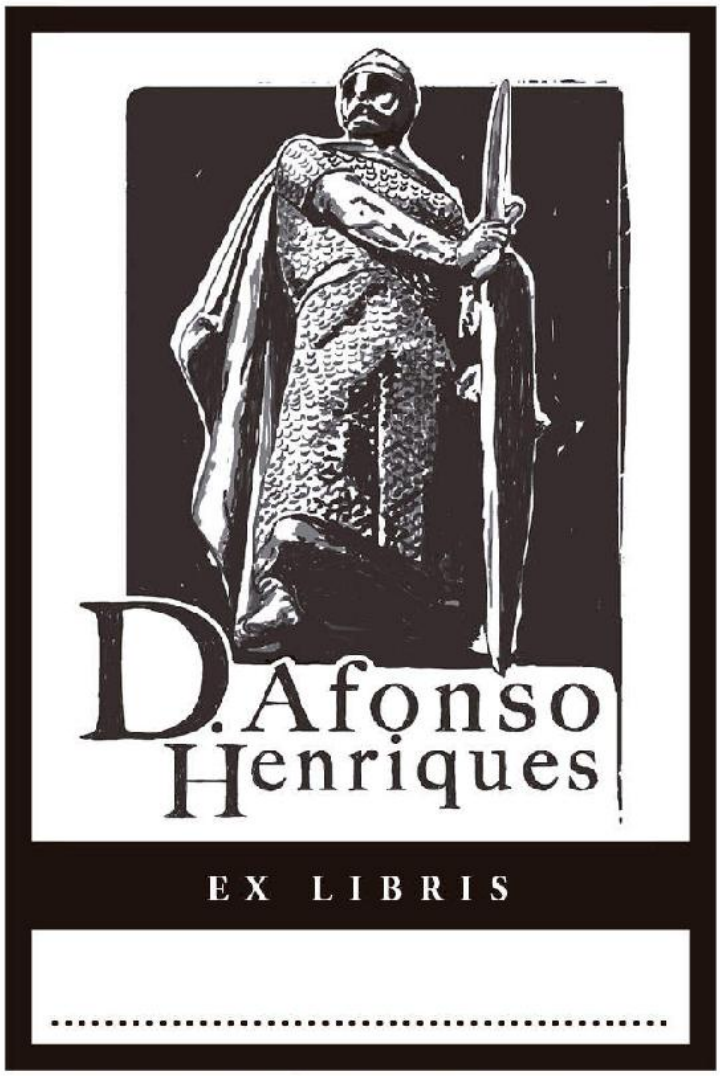
55 (98) 99220-2236

contato@resistenciacultural.com.br
resistenciacultural.com.br

Todos os direitos reservados à
Livraria Resistência Cultural Editora
Av. dos Holandeses, Qd. 09, Nº 02, 2º andar,
Calhau, 65071-380, São Luís – MA



Biblioteca Clássica I



LIVRARIA RESISTÊNCIA CULTURAL EDITORA

A *Livraria Resistência Cultural Editora,*
como autêntica Casa de Livros, preza pela
primazia na feitura de suas edições;
sendo assim, avisamos que a plataforma
E-book Amazon Kindle exige adaptações
na diagramação e projeto gráfico
de nossas obras originais.

Para uma completa experiência de leitura
das nossas edições, aconselhamos a aquisição
dos nossos livros impressos através
da nossa livraria virtual.

RESISTENCIACULTURAL.COM.BR

Contos de fadas
e outros ensaios literários

G.K. CHESTERTON

Contos de fadas
e outros ensaios literários

Seleção, tradução e notas

Ronald Robson

Prefácio

Sebastião Moreira Duarte

Apêndice

Julius West

São Luís
2015

Resistência Cultural

Contos de fadas
e outros ensaios literários

Copyright © 2015 by Ronald Robson

osEditor
José Lorêdo Filho

Revisão
Fábio Pereira
Jessé de Almeida Primo
José Lorêdo Filho
Ronald Robson

Capa, Projeto Gráfico
e Diagramação
Caroline Rêgo

Diagramação do E-book
Caroline Rêgo
Vangleis Castro

A propósito desta edição

Prefácio

Sebastião Moreira Duarte

Ensaios literários

Os grandes romancistas vitorianos

Os grandes poetas vitorianos

O romance de Charles Dickens

Robert Browning e o épico moderno

Sobre Robert Louis Stevenson

O teatro de George Bernard Shaw

Contos de fadas

Tom Jones e a moralidade

Um poeta falecido - sobre Francis Thompson

Sobre o Sr. Geoffrey Chaucer

Uma defesa das histórias de detetive

Apêndice

Julius West

A propósito desta edição

Os ensaios de Gilbert Keith Chesterton aqui reunidos não são, a rigor, textos de crítica literária, embora ocasionalmente o sejam. Assim se justifica o título desta seleção, que fala em “ensaios literários”, não de crítica literária.

Embora o tom destes textos seja sempre chestertoniano, seus arranjos são um tanto diversos. Isso se deve às circunstâncias em que os textos foram produzidos: por exemplo, os dois ensaios que abrem esta seleção nasceram de encomenda por parte de um editor, que pedira ao autor uma visão de conjunto de determinada época da literatura inglesa; os ensaios sobre Dickens, de prefácios a romances, ou seja, escritos criticamente mais pontuais; já os textos menores que fecham o volume, de artigos publicados originalmente em jornais, daí que mais livres.

Quanto às fontes originais dos textos enfeixados neste livro: os dois primeiros ensaios são os capítulos segundo e terceiro de *The Victorian Age in Literature* (Henry Holt and Company, New York, 1913); os três textos dedicados a Dickens – reunidos, aqui, sob o título de “O romance de Dickens” – fazem parte de *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens* (J. M. Dent & Sons, London, 1911); os dois textos sobre Browning são capítulos de *Robert Browning* (Echo Library, Middlesex, 2006); os dois sobre Stevenson são os capítulos sexto e décimo de *Robert Louis Stevenson* (Dodd, Mead & Co., New York,

1928); o sobre Shaw consiste do capítulo “The dramatist” de *George Bernard Shaw* (John Lane Company, New York, 1909); os textos “Contos de Fadas”, “Tom Jones e a moralidade” e “Um poeta falecido” constam em *All Things Considered* (Author House, 2009); “Sobre o Sr. Geoffrey Chaucer” integra *All I Survey*, em versão digital disponibilizada em Gutenberg.org; e “Uma defesa das histórias de detetive” se encontra em *The Defendant* (Brimley Johnson, London, 1902).

Como Chesterton não utilizava notas, todas as encontradas neste volume são de autoria do tradutor.

Prefácio

Outro gênio do cristianismo

Sebastião Moreira Duarte

– Vocês gostam do JK. Quero ver quando vocês conhecerem o G. K. – disse-nos um dia, no pátio do *Aspirantado* Salesiano de Carpina – PE, o nosso *Assistente* José Edelzuito Soares, a meados dos anos 50 do século findo, tempo em que Juscelino Kubitschek embalava o sonho de Brasília na alma dos brasileiros.

Ao adolescente que, hoje, na adolescência da velhice, sublinha aquela lembrança com a tinta da gratidão e a marca da saudade, a provocação acendeu-lhe a chispa da pergunta:

– E quem é G. K.?

Era o que o Mestre esperava para a lição *extratime*:

– Quem foi... Já vai para trinta anos que ele morreu. G. K. Chesterton. Mas você está certo. No caso, o verbo é pra ser usado mesmo no presente: quem *é*. Antes de tudo, porque é difícil a gente imaginar um gigante morto. Depois, porque ele foi um dos grandes gênios da literatura inglesa. Chesterton tinha mais de dois metros de altura e era gordíssimo. Há até aquela anedota...

E Seu Edelzuito garantiu-se de nossa extra-atenção:

– Um dia, Chesterton encontrou Bernard Shaw, a quem não via desde algum tempo. Os dois escritores eram amigos, afinadíssimos no humor e rápidos como

navalha em mão de malandro, embora opostos em quase tudo: Shaw era irlandês, socialista, agnóstico e (isso é o que interessa aqui) muito magro, magérrimo. E Chesterton foi logo dizendo: “Shaw, meu caro, quem vê você, vai pensar que na Inglaterra se passa fome”. E Shaw, no mesmo repente: “E quem vê você, vai dizer que você é a causa disso”.

Risos, risos. Reconcentrados os colegas, eu aprendi, entre meus 14 e 15 anos (eram tempos, lugares e costumes, aqueles, em que éramos forçados a ficar adultos muito cedo), que, além de Sherlock Holmes, houve na Inglaterra um detetive interessantíssimo: um padre – um padre-detetive, já pensaram? – em tudo e por tudo diferente daquele que dizia “elementar, meu caro Watson”. Para ele, ao contrário do que pensava o cerebrino investigador de Baker Street, tudo na vida era tão elementar, que nada na vida era elementar como se pensa. Voltava a vibrar a primitiva voz da tradição empírica britânica, desinibindo-se do silêncio que lhe impôs o negativismo cético-laicista de fins do século XVII, para reivindicar, pela cepa de sua ancestralidade medieval (Robert de Grosseteste, Roger Bacon, Duns Scotus, Guilherme de Ockham), que o *common sense* é cristão, antes de tudo, porque o cristianismo é, antes de tudo, *common sense*. Já não dizia Tertuliano que a alma humana é naturalmente cristã?

Claro que a simplicidade lógica dessa conclusão, eu só fui capaz de compreender alguns anos mais tarde, nas aulas de Filosofia. Mas foi em conversa informal com um professor do ginásio que, pela primeira vez, ouvi falar de um livro de Chesterton: *A sabedoria do Padre Brown*. (Anos se passaram, no entanto, até que eu me encontrasse com aquele “feioso padre de Cristo”, guarda-chuva no braço, “homenzinho curiosamente simpático”, “rosto arredondado e sem expressão”, cuja

série de aventuras só cheguei a ler na idade madura, em sua língua original).

O que não demorou a cair-me sob os olhos, pouco depois da epifania chestertoniana aqui referida, foram duas obras fundamentais: *O homem que era Quinta-Feira*, do próprio Chesterton, e outra sobre ele: *Três alqueires e uma vaca*, de um autor que certa esquerda católica tornou, depois, nome impronunciável no Brasil: Gustavo Corção.

Ignoro a coincidência que me fez chegar àqueles livros. Creio devê-los a Geová Sobreira, meu colega de turma, manobrista no contrabando de textos que fugiam ao rigoroso expurgo do seminário. Assim penso porque, entre nós, ganhou fama, desde então, a jocosa reprimenda que outro colega passou ao Geová, ao surpreendê-lo com o livro do Corção. Enxergando o título de viés, ele o rebatizou para *Três vaqueiros e uma vaca*.

De O homem que era Quinta-Feira, ainda conservo as páginas amareladas do caderno em que ficaram rabiscados os traços iniciais do plano que eu então fazia, de transformar-lhe a narrativa em uma peça de teatro. O ano: 1959. (Deus que me perdoe! – e quem nunca exorbitou de pretensões, quando adolescente, me atire a primeira pedra).

A menção a esses livros impróprios à idade de seu leitor deixa, por si, claro e escancarado que eu não assimilava bem o que lia, mas é certo que nós só devemos ler os livros que não entendemos por inteiro. Um livro inteligível da primeira à última linha não causa surpresa, e o próprio leitor é que deveria escrevê-lo.

Eu ainda não tinha cabeça para acompanhar os comentários de Corção sobre o pensamento de Chesterton, mas isso não me incomodava. Também, ainda hoje, indago, sem entender, o que há nas entrelinhas alegóricas de *O homem que era Quinta-Feira*, lido, relido, anotado ao longo do tempo. O que importa é

que não serei grato o bastante a um mestre e a um companheiro de estudos, por me terem chamado a atenção sobre a obra do grande G. K., ainda em meus anos de *Bildung*. É conhecida a frase de Jorge Luís Borges, lembrando que a literatura é uma das formas de felicidade e que talvez nenhum escritor lhe tenha trazido tantas horas felizes quanto Chesterton. Sendo isso verdade para o gênio argentino, imagine-se a que infinitas proporções ascendia a felicidade de um menino afoito empanturrando-se da extraordinária luminosidade do gênio inglês. Serei apenas um a mais em expressar, com reverencial humildade, absoluto fascínio pela leitura de Chesterton.

Já na faculdade, encontrei-me outra vez com Chesterton, através das condensadas biografias de *Santo Tomás de Aquino* e *São Francisco de Assis*, que me fizeram desconfiar, em definitivo, de quem contempla a Idade Média com os olhos vendados para depois dizer que aquele foi o milênio de trevas da História humana. Guardo o elogio de Étienne Gilson – não por acaso, um dos mais respeitados tomistas do século XX – sobre o primeiro desses livros: “Estudei Santo Tomás a vida inteira e nunca teria sido capaz de escrever um livro como esse.” *São Francisco de Assis* me convenceu de que, se a Igreja tivesse levado a sério a sua refundação a partir do exemplo do Poverello, teríamos evitado o desastre de Lutero. Em nossos dias, a reedição do livrinho facilitaria desvendarmos a proposta de “retorno às bases” que o Papa Francisco pretende oferecer ao catolicismo pós-moderno. Ambos os Franciscos concordariam, sem dúvida, com o desabafo chestertoniano: “O cristianismo não falhou: ele não foi ainda experimentado.”

Mas eu já estou citando *Ortodoxia*, que tomei como vade-mécum em muitas ocasiões. Quis fazê-lo preceder, segundo a cronologia, de *Hereges*, e prosseguir com *O*

que há de errado com o mundo e *O homem eterno* – títulos conhecidos desde a leitura de Gustavo Corção –, até chegar à *Autobiografia*. Chesterton é para ser lido continuadamente, por puro prazer. Mas a sua vasta bibliografia andou longe desta periferia do mundo, na proporção inversa ao que agora paga de preço ao fetiche do mercado, enriquecendo sociedades que o vendem como camisetas da moda, sem escrúpulos, até, por lhe distorcerem o pensamento.

Seja como for, não será fácil ler, numa existência só, o *corpus* da literatura chestertoniana, imenso como o corpo físico do escritor poliédrico, que, sendo autodidata, foi poeta, ensaísta, narrador, jornalista, crítico literário, filósofo, teólogo, biógrafo, desenhista, ativista político, apologista e, herdeiro da Era Vitoriana, profetizou os grandes conflitos que levariam à Segunda Guerra Mundial. Contemporâneo de escritores de proa (Oscar Wilde, H. G. Wells, Sir Arthur Conan Doyle, James Joyce, Thomas Hardy, W. B. Yeats, Virgínia Woolf, Rudyard Kipling, Bernard Shaw, para lembrar só nomes da literatura inglesa), de todos se distinguiu, escrevendo por modos como não se esperaria, surpreendendo os/as leitores/as a todo o momento com paradoxos cintilantes e frases lapidares, expondo sem hesitação – mas sem sectarismo – as suas convicções mais profundas, contrárias, no geral, ao que era vigente entre seus contemporâneos. Polemista incansável, não escolhia com quem expor-se em duelo, sem, no entanto, depor jamais as armas da alegria espontânea, do humor inesgotável. Não foi Kafka que disse, de Chesterton, “ele é tão alegre que se poderia quase ficar tentado a acreditar que ele de fato encontrou a Deus”?

Por essas qualidades, até as suas obras de apologista permanecem como arte literária. Mestre da ironia, ao mesmo tempo que do mais franciscano respeito ao outro (“o lado secreto da nobreza”), não descia jamais ao golpe

grosseiro que, mesmo entre católicos, foi a marca de cruzados rancorosos, como Giovanni Papini, na Itália, e, entre nós, Carlos de Laet, Padre Leonel Franca e até seu "discípulo" Gustavo Corção. O cristianismo de Chesterton é amplo, radiante, generoso, epítome perfeita da beleza fecunda do mundo, do amor compreensivo, da visão universalista das coisas. Cristianismo, digo eu, sem necessidade de proclamar-se *católico*. Cristianismo. Só. Não é preciso ler muitas páginas de Chesterton, para nos convencermos de que o protestantismo não foi apenas um erro. Acima de tudo, foi um ato de estrondosa soberba e uma tolice de criança amuada. Não por outra razão, o protestantismo é triste: se a cruz sem Cristo é só tristeza (e não podemos esconder este lado esconso de certo catolicismo torto), o Cristo sem cruz é a rasa, ainda que disfarçada, negação da alegria, um paganismo rústico, medroso, que não tardará a confundir o peso do hedonismo com a leveza do prazer que liberta. O protestantismo é um neomaniqueísmo alarmado e alargado até às fronteiras do capitalismo.

Por isso também, a expressão literária mais consentânea com o cristianismo é o barroco – eis o que está dito, sem ser dito, na percepção e na prática chestertoniana da literatura. A expressão direta, em linha reta, parece correta, mas não é: é o meio breve para dizer o caminho longo, o caminho do mundo em seu desdobrar-se das mãos do Criador. E, ao contrário do que se imagina, cansa a vista, como a sovinice cansa o coração. O universo é curvo. Deus é redondo. Infinito transbordamento.

Tomemos uma passagem qualquer de Chesterton, para fazermos um exemplo duplo de nossa dupla afirmação: "Os dois grupos que lidam com os assuntos humanos" – diz ele, referindo-se a São Francisco de Assis – "são apenas o grupo que vê a vida negra em contraste com a branca e o grupo que vê a branca em contraste com a

negra, o grupo que se mortifica e se obscurece com o sacrifício porque o fundo da cena está tomado pela chama de uma misericórdia universal e o grupo que se engrinalda com flores e se ilumina com tochas nupciais porque estas o sustentam contra uma cortina de noite imprevisível. Os foliões estão velhos, e os monges permanecem jovens. Houve monges que foram perdulários de felicidade, enquanto nós somos dela avarentos." (*Doze tipos*, Topbooks, 1993, p. 77).

Notemos, contudo, que o barroquismo de Chesterton é a linguagem clara de quem, embriagado com a grandeza da Criação, não encontra palavras para louvar a Deus e, por não encontrá-las, repete-as e as repete, como o louco que perdeu tudo, menos a razão. Longe está da retórica desbordante que inflaciona o discurso para justificar a submissão aos príncipes, antes que à onipotência divina. É uma confissão de humildade, da insuficiência humana: nós nunca seremos suficientemente cristãos, porque nosso coração e nossa mente nunca estarão abertos para abarcar amorosamente todas as dimensões da existência.

Ora, o universalismo cristão (que jamais encara o mundo e os homens previamente separados em dois grupos, bons e maus, opressores e oprimidos, incluídos e excluídos, etc.), esse universalismo é um plano de reconquista do paraíso perdido, de retomada da inocência, pelo qual esperamos trazer de volta a sabedoria e a imortalidade, quer dizer, a plenitude humana tal como antes de mutilada pelo desacerto original.

Tem-se por óbvio, em consequência, que o verdadeiro cristão – o cristão verdadeiramente universalista – é o melhor candidato à apreciação da literatura e o melhor crítico literário, pois estará apto, mais que qualquer outro, a apanhar a palavra *sub specie aeternitatis*. A literatura é a documentação do esforço humano por edificar o

permanente sobre o chão do provisório, segundo uma maquete que se sabe perdida, mas que se busca pela palavra e pela palavra se sabe possível refazer. É o sentido alegórico que se esconde em toda obra literária. “Um grande homem de letras ou qualquer grande artista” – diz Chesterton num dos ensaios deste livro – “é simbólico sem que o saiba. As coisas que ele descreve são tipos porque são verdades. Pode ser que alguma vez Shakespeare tenha dito para si mesmo, ou que não o tenha dito, que Ricardo II era um símbolo filosófico; mas toda boa crítica deve necessariamente vê-lo assim. Pode ser que seja uma questão sensata a de se um artista deve ser alegórico. Entre homens sãos não pode haver dúvida alguma de que o crítico deve ser alegórico.” (“O Romance de Charles Dickens”).

Esta, por todas as evidências, a compreensão chestertoniana da crítica em geral, e da crítica literária em especial: menos como hermenêutica textual ou geometria do estilo, e mais como intuição e identificação do humano, liberdade analítica, educação do bom senso, afirmação do bom gosto. Em suas palavras, noutra passagem deste livro: “Eu sou uma daquelas personalidades humildes para as quais a principal coisa no estilo está em fazer uma afirmação; e em geral, [...] contar uma história. O estilo tira a sua forma mais viva e, portanto, mais apropriada do interior de si.” E mais: “Literatura não é nada mais que linguagem; é apenas um raro e assombroso milagre pelo qual um homem diz o que realmente ele quer dizer.” (“Sobre Robert Louis Stevenson”).

Cristianismo, visão universal. Literatura, expressão universal dessa visão. Afinal, foi por Sua Palavra que Deus redimiu o homem, e é pela palavra do homem que se completa a redenção do mundo.

Que os/as leitores/as se façam repletos da felicidade desta leitura de Chesterton.

Ensaios literários

Os grandes

romancistas vitorianos

O romance vitoriano era coisa completamente vitoriana; totalmente única e pronta a encontrar boa acolhida em tal país e em tal época. Mas o romance em si mesmo, ainda que não só o vitoriano, é sobretudo moderno. Nenhuma pessoa sensata perde o seu tempo com definições, a não ser quanto àquilo que, em sua própria definição, ela vê poderia ser questionado. Daí eu dizer apenas que, quando falo em “romance”, refiro-me a uma narrativa fictícia (quase que invariavelmente, mas não necessariamente, em prosa) na qual o fundamental é que a história não seja contada por conta da sua mordacidade enquanto uma anedota ou por conta das paisagens e vistas irrelevantes que ela possa guardar, mas tendo por propósito algum estudo da diferença entre os seres humanos. Muitas coisas tornam esta modalidade de arte única. Uma das mais notáveis é que nessa arte as conquistas das mulheres estão além de toda discussão. A afirmação de que as mulheres vitorianas se saíram bem na política e na filosofia não é necessariamente uma afirmação errada; mas é uma afirmação partidária. Nunca ouvi dizer que muitas mulheres, para não falar de homens, partilhassem das opiniões de Mary Wollstonecraft;[1] nunca ouvi dizer que milhões de pessoas tenham afluído à religião fundada experimentalmente pela Srta. Frances Power Cobbe. Sem dúvida que afluíram até a Sra. Eddy;[2] mas não seria injusto para com essa senhora chamar ao grupo dos seus seguidores de uma seita, e não seria inteiramente desarrazoado dizer que essas exceções loucas provam a regra. Nem consigo pensar neste momento em sequer uma única mulher a escrever sobre política ou coisas abstratas cuja obra seja de importância inquestionável;

com exceção talvez da Sra. Sidney Webb,[3] que resolve as coisas através do simples expediente de dar ordens aos cidadãos de um estado tal como aos criados de uma cozinha. Seja como for, não houve nenhuma escritora ocupada de moral ou de filosofia política que possa ser citada, sem parecer cômico, como do mesmo nível das grandes romancistas. Mas, quando passamos às romancistas, no todo as mulheres têm igualdade; e certamente, em alguns pontos, superioridade. Jane Austen é, ao seu modo, tão vigorosa quanto Scott ao seu. Mas, sob todos os aspectos práticos, ela nunca é, ao seu modo, fraca – e Scott muito frequentemente o é ao seu. Charlotte Brontë dedicou *Jane Eyre* ao autor de *Feira das Vaidades*. Eu hesitaria em dizer que o livro de Charlotte Brontë é melhor que o de Thackeray, mas creio que se possa sustentar que é uma história melhor. Todos os tipos de asnos inquisitivos (tão ignorantes da velha natureza da mulher quanto da nova natureza do romance) sussurraram sabiamente que os romances de George Eliot na verdade foram escritos por George Lewes. Eu responderia alegremente com o fato de que, se tivessem sido escritos por George Lewes, ninguém jamais os leria. Aqueles que leram o livro dele sobre Robespierre não terão dúvidas sobre o que quero dizer. Não sou um idólatra de George Eliot; mas um homem que conseguiu preparar um opiáceo tão arrasador a partir do evento mais empolgante de toda a história certamente não escreveu *O Moinho à Beira do Rio*. Esse é o primeiro fato acerca do romance, o de que ele é a inauguração de um tipo novo e um tanto curioso de arte; e se descobriu que ela é peculiarmente feminina, desde o primeiro bom romance de Fanny Burney até o último grande romance da Srta. May Sinclair. A verdade, creio eu, é que o romance moderno é uma coisa nova; não nova em sua essência (pois esta é uma filosofia para tolos), mas nova no sentido de que torna expressas muitas das coisas que são velhas. É um apaixonado e

exaustivo escrutínio daquela parte da existência humana que sempre foi a província da mulher, ou até seu reino; o papel das personalidades em privado, a verdadeira diferença entre Tommy e Joe. Está bem que a feminilidade se especialize em indivíduos e seja louvada por fazê-lo. As pessoas se equivocam ao dizer que o romance é um estudo da natureza humana. A natureza humana é algo que até os homens podem compreender. A natureza humana nasce da dor de uma mulher; a natureza humana brinca de fazer *buuuu* aos dois anos de idade e brinca de críquete aos doze; a natureza humana faz por merecer a sua existência, deseja o outro sexo e morre. O romance tem a ver com aquilo com que as mulheres têm a ver; as diferenças, os serpenteios e as curvas desse rio eterno. O ponto central dessa nova forma de arte, que chamamos de ficção, é a simpatia. E simpatia não significa tanto sentir com todos os que sentem, mas sofrer com todos os que sofrem. E é inevitável que, com essa inspiração, seja dada mais atenção aos recessos incômodos da vida do que ao seu fluxo constante. O verdadeiro e promissor leito de rio cavado pelas mulheres vitorianas, em livros como *Cranford*, da Sra. Gaskell, teria chegado até o mar, caso elas tivessem ficado em paz para cavá-lo até lá. Elas poderiam ter feito da vida doméstica uma terra encantada. Infelizmente, uma outra ideia, a ideia de imitar os documentos e os punhos e golas das camisas dos homens, irrompeu nessa descoberta puramente feminina e a destruiu.

Pode parecer um simples elogio ao romance dizer que ele é a arte da simpatia e do estudo da diversidade humana. Mas em verdade, embora isso seja algo bom, não é algo universalmente bom. Ganhamos na simpatia; mas perdemos na fraternidade. As velhas brigas tinham mais equidade que os perdões modernos. Dois camponeses na Idade Média brigavam em razão das suas propriedades.

Mas iam à mesma igreja, serviam na mesma milícia semifeudal e tinham a mesma moralidade, coisas que sempre poderiam logo interromper a briga. A causa mesma da briga deles era a causa da sua fraternidade; os dois gostavam da terra. Mas suponha que um deles fosse contra bebidas alcoólicas e desejasse a abolição de festas em ambas as fazendas; suponha que um deles fosse um vegetariano que desejasse a abolição das galinhas em ambas as fazendas; e de imediato se vê que uma briga de tipo totalmente diferente se iniciaria; e que essa briga não seria uma questão de fazendeiro contra fazendeiro, mas de indivíduo contra indivíduo. Esse senso fundamental da fraternidade humana só pode existir na presença de uma verdadeira religião. O homem só é simplesmente humano quando visto contra o céu. Se é visto contra uma paisagem, ele é apenas um homem dessa terra. Se é visto contra uma casa qualquer, é apenas um pai de família. Somente onde a morte e a eternidade estão intensamente presentes os seres humanos podem sentir todo seu companheirismo. Tão logo a escuridão divina contra a qual vivemos é deixada de lado pela mente (tal como foi logo deixada de lado nos tempos vitorianos), as diferenças entre os seres humanos se tornam acachapantemente claras; não importa se expressas nas caricaturas soberbas de Dickens ou nas loucuras vulgares de Zola.

Isso pode ser visto numa espécie de quadro no “Prólogo” de *Os Contos da Cantuária*, livro já cheio do potencial da literatura inglesa. Os personagens, aí, são ao mesmo tempo vívida e delicadamente diferenciados; o Doutor com a sua capa refinada, com as suas refeições cuidadosas, a sua frieza para com a religião; Franklin, cuja barba era tão fresca que lembrava margaridas e em cuja casa chovia carne e bebida; o Anfitrião, de cuja face amedrontadora, similar à de um querubim vermelho, as crianças fugiam, e que usava uma guirlanda como cinto; o

Moleiro, com o seu cabelo ruivo curto, a sua gaita-de-foles e a sua cabeça brutal, com a qual poderia derrubar uma porta; o Amante, tão insone quanto um rouxinol; o Cavaleiro, o Cozinheiro, o Clérigo de Oxford. Pendennis[4] ou o Cozinheiro, o Sr. Mirabolant, em parte alguma são distinguidos tão intensamente com uns poucos golpes meramente verbais. Mas a verdadeira diferença é mais profunda e impressionante. É simplesmente que Pendennis em hipótese alguma teria saído para cavalgar com um cozinheiro. O cavaleiro de Chaucer cavalga com um cozinheiro muito naturalmente; pois o que todos eles estavam buscando juntos estava tão acima da cavalaria quanto acima da culinária. Cavaleiros, impostores, valentões e párias, todos eles estavam indo para o santuário de algum santo distante. Que espécie de santo distante seria esse, até o qual, sorrindo e contando histórias, viajariam o Coronel Newcome, o Sr. Moss, o Capitão Costigan, o mordomo Ridley, Bayham, Sir Barnes Newcome, Laura, a Duquesa D'Ivry, Warrington, o Capitão Blackball e Lady Kew?

O desenvolvimento do romance, portanto, não deve ser chamado tão facilmente de um crescimento do interesse pela humanidade. É um crescimento do interesse pelas coisas nas quais os homens diferem entre si; obras muito mais plenas e refinadas tinham sido feitas antes sobre as coisas nas quais eles concordam. E esse interesse intenso pela variedade tem o seu lado ruim como tem o seu lado bom; ele aumentou um tanto as diferenças sociais num sentido sério e espiritual. A maior parte do esquecimento da democracia está ligada ao esquecimento da morte. Mas, ao seu modo e em sua medida, foi um verdadeiro avanço e um teste da mentalidade europeia, tal como a arte pública no Renascimento ou a terra encantada da ciência física explorada no século XIX. Foi um benefício mais inquestionável que essas duas: e em tal desenvolvimento

as mulheres desempenharam papel peculiar, especialmente as mulheres inglesas, e, a maioria delas, mulheres vitorianas.

Talvez seja essa influência das grandes escritoras que explica em parte, ainda que certamente não de todo, outro fato impressionante e relevante acerca do surgimento da ficção genuinamente vitoriana. Foi nessa época que se decidiu, através das autoridades que tinham influência (e também por meio da opinião pública, pelo menos quanto à classe média), que se deveria impor certos limites verbais a essa literatura. O romance deveria ser o que alguns chamariam de puro e o que outros chamariam de hipócrita; mas que não é, se devidamente apreciado, uma coisa nem outra: é antes mais ou menos a proposta de trabalho (certa ou errada) de que todo escritor deve fixar o seu limite na descrição físico-literal daquilo que está socialmente oculto. No princípio, isso era coisa meramente verbal; essencialmente não trazia em si sonho algum de purificar os temas ou o tom moral. Dickens e Thackeray reivindicaram apropriadamente o direito de lidar com paixões vergonhosas e de sugerir os seus paroxismos vergonhosos; Scott às vezes lidava com ideias realmente horríveis – como naquela grande tragédia do Lord Glenallan[5], que é tão terrível quanto *Édipo Rei* ou *Os Cenci* [6]. Nenhum desses grandes homens teria tolerado sequer por um instante que lhe falassem (como os censores amadores e confusos fazem hoje aos artistas) sobre temas "saudáveis" e sobre insinuações que "não edificam a alma". Eles tinham de descrever a grande batalha entre o bem e o mal e eles descreveram ambos; mas eles aceitaram o compromisso de trabalho vitoriano acerca do que deve acontecer por atrás das cenas e do que deve acontecer no palco. Dickens não reivindicou a liberdade de expressão que Fielding pode ter reivindicado ao repetir os êxtases senis de Gride (suponhamo-lo) sobre a sua noiva de encomenda: mas Dickens não deixa

ao leitor dúvida alguma sobre de que tipo eram esses sentimentos; nem havia razão para que ele o fizesse. Thackeray não teria descrito os detalhes comezinhos dos bailes secretos de Lord Steyne: deixou isso a cargo de Lady Cardigan. Mas ninguém que leia a versão de Thackeray ficará surpreso com a versão de Lady Cardigan. Contudo, em que pese os grandes romancistas vitorianos não terem permitido a insolência da sugestão de que todos os aspectos do problema com que lidavam deveriam ser, em si mesmos, saudáveis e inocentes, ainda assim é defensável (não estou dizendo que seja certo) que, cedendo aos filisteus quanto a esse compromisso verbal, eles em larga escala tenham trabalhado mais pela impureza do que pela pureza. Sob um aspecto certamente penso que o purismo vitoriano fez um mal danado. Sob o aspecto de que, em nove de cada dez vezes, a palavra grosseira é a palavra que condena um mal e a palavra refinada é a que o perdoa. Uma evasiva qualquer, por exemplo, substitui a palavra que tacha a venda da própria alma como um pecado fundamental, uma palavra que chega a sugerir que isso não é coisa mais má do que descer uma rua. O grande perigo dessas leves mistificações é que os males extremos (aqueles que são anormais até para os padrões do mal) têm uma raiz muito remota. Onde o mal ordinário é ininteligível, o mal extraordinário tem maior importância permanecendo ainda mais ininteligível; especialmente entre aqueles que vivem numa atmosfera, como essa, de palavras remotas. É um comentário cruel à pureza da era vitoriana o de que esta terminou (exceto pela explosão de um único escândalo) em algo em toda parte chamado de “Arte”, “O Espírito Grego”, “O Ideal Platônico” e assim por diante – o que qualquer operário consertando a rua lá fora teria carimbado com a palavra vil e vulgar que isso realmente merece.

Certa ou errada, essa reticência de expressão pode estar ligada à coparticipação de homens e mulheres na ficção. É um ponto importante: os sexos só conseguem ser grosseiros separadamente. Isso também certamente se liga, tal como já sugeri, ao trato feito entre a rica *bourgeoise* e a velha aristocracia, trato que ambas tinham de fazer, com o propósito comum e conveniente de manter o povo inglês no cabresto. Mas, muito mais que a isso, liga-se à atmosfera moral geral da era vitoriana. É impossível expressar esse espírito a não ser através do toque eletrizante de um nome. Tratava-se de uma pessoa latitudinária, que ainda assim era limitada. Não podia se satisfazer com nada menos que todo o cosmo: ainda que o cosmo com que se satisfazia fosse pequeno. É falso dizer que essa pessoa não tivesse humor: ainda que nela houvesse algo instintivamente avesso ao sorriso. Estava sempre dizendo com segurança que as coisas “bastam” e provando, com essa sua rudeza (como o bater de uma porta), que de forma alguma bastavam. Tomava com tristeza, já não direi os seus prazeres, mas até mesmo as suas liberdades. As definições parecem falhar, neste e naquele sentido, na tentativa de situar tal pessoa enquanto ideia. Mas todos me compreenderão se eu a chamar de George Eliot.

Começo por essa grande mulher de letras por ambos os motivos que já mencionei. Ela representa o racionalismo da velha era vitoriana no seu ponto máximo. Ela e Mill são como duas grandes montanhas naquela longa e áspera cadeia montanhosa que é o divisor de águas dos primeiros tempos vitorianos. Eles certamente estavam buscando a verdade, tal como Newman e Carlyle estavam; o diminuto declive da vulgaridade vitoriana mais recente não diminuiu os precipícios e pináculos daqueles primeiros. Mas começo com esse nome também porque ele enfatiza a ideia da ficção moderna como algo novo e largamente feminino. É bastante certo que nenhum homem

poderia ter escrito *As Aventuras de Roderick Random*.[7] Já não é tão certo que nenhuma mulher poderia ter escrito *A História de Henry Esmond*.[8] A força e a sutileza da mulher certamente deixaram uma marca profunda nas letras inglesas quando George Eliot começou a escrever.

Suas inspiradoras e até mesmo as suas contemporâneas mostraram o poder feminino na ficção tão bem ou até melhor do que ela. Charlotte Brontë, se compreendida a partir dos seus próprios instintos, era tão grande quanto ela; Jane Austen era-lhe maior. Esta última vem à nossa presente apreciação tão só como a coisa mais exasperante, um ideal não alcançado. É como deixar para trás uma fortaleza não conquistada. Nenhuma mulher que veio depois alcançou o completo senso comum de Jane Austen. Ela conseguiu manter sua cabeça no lugar, enquanto as mulheres posteriores prosseguiram procurando por seus cérebros. Ela conseguia descrever um homem com frieza; o que nem George Eliot nem Charlotte Brontë conseguiam. Ela sabia o que sabia, como uma pessoa dogmática sensata: ela não sabia o que não sabia, como um agnóstico sensato. Mas ela pertence ao mundo já desvanecido que precedeu a grande era do progresso, sobre a qual escrevo.

Rainha Vitória e Sharp (1866).

Uma das características do cerne do espírito vitoriano era uma tendência a substituir uma seriedade mais ou menos satisfeita pelos extremos da tragédia e da comédia. Isso é marcado por uma certa mudança em George Eliot; tal como é marcado por uma certa limitação ou moderação em Dickens. Dickens era o Povo, tal como este era no século XVIII e em grande medida ainda é, apesar de toda a conversa a favor e contra o Conselho de Educação:[9] cômico, trágico, realista, sem papas na língua, bem mais displicente nas palavras que nos atos. Que nem a Dickens nunca tenha ocorrido reviver a grosseria verbal de Smollett ou Swift, isso mostra a força e pressão silenciosas do espírito da classe média vitoriana. A outra prova dessa mesma pressão é a mudança que se operou em George Eliot. Ela não foi um gênio no sentido elementar em que Dickens o foi; ela nunca teria conseguido ser tão intensa ou tão suave. Mas ela realmente representa algumas das mesmas realidades populares: e os seus primeiros livros (pelo menos se comparados com os seus últimos) estavam cheios de um *pathos* divertido e amargo. O Sr. Max Beerbohm observou (creio que no seu glorioso ensaio *Ichabod*) que Sillas Marner não teria tido a sua avareza esquecida se George Eliot tivesse escrito sobre ele em sua maturidade. Tenho grande consideração pelos juízos literários do Sr. Beerbohm; e creio que teria se dado mesmo isso. Mas se a literatura significa alguma coisa mais que um frio cálculo de possibilidades, se existe nela, como creio que exista, alguma ideia mais profunda de desprender o espírito da vida dos obstáculos obtusos da vida, de permitir à natureza humana realmente se revelar enquanto humana, se (para dizê-lo duma vez) a literatura tem sei lá que coisa a ver com ser *interessante* – então creio que antes teríamos alguns Maners diversos do que se

esperaria daquela rica maturidade que nos deu todas as ninharias minuciosamente analisadas de *Daniel Deronda*.

Nos seus melhores romances há humor de verdade, e de um tipo agradável e brilhante; há um forte senso do caráter substancial que ainda não degenerou em psicologia; há uma boa dose de sabedoria, principalmente sobre as mulheres; na verdade, há quase todos os elementos de literatura, com exceção de determinada coisa indescritível, chamada *glamour*; a qual era típica das Brontë, a qual nós sentimos em Dickens, quando Quilp se agarra a um pedaço de madeira podre em um rio desolado, e até mesmo em Thackeray, quando Esmond, tendo os olhos melancólicos, vagueia como um corvo pelas avenidas deprimentes de Castlewood. De tal qualidade (a que alguns têm chamado, mas apressadamente, o fundamento da literatura) George Eliot tinha não pouco, mas nada. O seu ar é claro e intelectualmente até excitante; mas é como o ar de um dia sem nuvens em uma parada militar em Brighton. Ela vê as pessoas claramente, mas não através de uma atmosfera. E ela pode criar tempestades na mente consciente, mas não na inconsciente.

É verdade (embora não se deva exagerar a ideia) que essa deficiência, em grande medida, se ligava ao fato de ela estar apartada de todas essas concepções que fazem a ficção de uma Musa; a ideia profunda de que realmente existem demônios e anjos por trás dos homens. Certamente o ateísmo crescente da escola a que pertencia estragou o talento imaginativo que ela tinha: ela foi bem menos livre quando pensou como Ladislaw do que quando pensou como Casaubon.[10] Isso também a prejudicou em outro assunto no qual se requere especialmente senso comum; refiro-me ao sexo. Não existe nada tão profundamente falso quanto o flerte racionalista. Cada sexo está tentando ser os dois sexos ao mesmo tempo; e o resultado é uma confusão mais postiça

que quaisquer convenções. Isso se percebe facilmente caso a comparemos com uma mulher ainda maior e que morreu antes que nossos problemas atuais tivessem início. Jane Austen nasceu antes desses laços que (é o que se diz) protegem a mulher contra a verdade, os quais foram rompidos pelas Brontë ou cuidadosamente desfeitos por George Eliot. Ainda assim, permanece o fato de que Jane Austen sabia muito mais sobre os homens que qualquer uma delas. Jane Austen pode ter sido protegida da verdade: mas só muito pouca verdade foi protegida dela. Quando Darcy, ao finalmente confessar os seus erros, diz: “Fui um ser egoísta a minha vida toda, na prática, *embora não na teoria*”, ele chega mais perto de uma confissão completa de um homem inteligente do que jamais foi insinuado pelos lapsos byrônicos dos heróis das Brontë ou pelas complicadas absolvições de George Eliot. Jane Austen, é claro, cobria um campo infinitamente menor do que qualquer uma das suas rivais posteriores; mas eu sempre acreditei na vitória das nações pequenas.

As Brontë se insinuam aqui; pois as suas qualidades superficiais, as qualidades que podem ser apreendidas na sátira, eram aí um exagero do que, em George Eliot, mal passava de uma omissão. Talvez tenha havido um tempo em que o Sr. Rawjester era mais amplamente conhecido que o Sr. Rochester. E certamente o Sr. Rochester (para adotar a pronúncia daquele outro eminente cavalheiro interiorano, o Sr. Darcy) era simplesmente individualista não apenas na prática, mas em teoria. O fato é que qualquer um é capaz de sê-lo na prática: mas um homem que só é individualista em teoria é simplesmente um asno. Está fora de dúvida que as Brontë se expuseram a alguma incompreensão ao sempre fazerem a criatura masculina muito mais masculina do que ela deseja ser. Thackeray (um homem de virilidade forte, conquanto adormecida) perguntou ao seu modo melancólico

primoroso: “Por que as nossas senhoras romancistas fazem os homens intimidarem as mulheres?”.Creio eu que seja inquestionavelmente verdadeiro que as Brontë tratavam o sexo masculino como uma coisa quase anárquica, vindo desde fora da natureza; bem ao modo como pessoas neste planeta veem um cometa. Até mesmo a comédia realmente delicada e contínua de Paul Emanuel não está muito livre do ar de estudo de algo alienígena. A resposta a ser dada pode ser a de que as mulheres nos romances dos homens são igualmente falaciosas. A resposta é provavelmente justa.

O que as Brontë trouxeram para a ficção foi exatamente aquilo que Carlyle trouxe para a história: o ímpeto do misticismo nórdico. Possuíam o sangue irlandês dos picos ventilados de Yorkshire; essa terra onde o catolicismo demorou-se mais, porém de forma supersticiosa; aonde o industrialismo moderno chegou mais cedo e foi mais supersticioso ainda. Os ventos fortes e as terras inférteis, a velha tirania dos barões e a nova e mais negra tirania dos industriais tornaram-na uma terra de bárbaros. Toda a primeira fase da obra de Charlotte Brontë está cheia desse mundo sombrio e intratável; soldados transformados apressadamente em mineiros; o que sobrou do velho mundo sendo forçado a endossar as primeiras brutalidades do novo. Assim, Charlotte Brontë representa o acordo vitoriano de uma maneira especial. O primeiro industrialismo vitoriano está para George Eliot e Charlotte Brontë um tanto como o último industrialismo vitoriano deve ter estado para a Sra. Humphry Ward, no centro do império, e para a Srta. Olive Schreiner, no topo dele. A verdadeira força, aí, está em personagens como Robert Moore, quando ele lida com qualquer coisa que não seja mulheres; este é o romance da indústria nascente: um romance que não permaneceu. Nessas frentes de batalha, as pessoas sempre exageram as qualidades fortes que o sexo masculino de fato possui e

sempre lhe acrescentam um monte mais de qualidades que não possui. Isso, em resumo, é toda a sensatez das Brontë acerca desse assunto em específico: o resto é pura insensatez. Isso pode ser mais bem visto naquela irmã de Charlotte Brontë que alcançou o verdadeiro feito de ter permanecido mais como uma grande mulher do que como uma grande escritora. Realmente existe, em um sentido estrito, mas intenso, uma tradição de Emily Brontë: tal como existe uma tradição de São Pedro ou do Dr. Johnson. As pessoas falam como se a tivessem conhecido, posta a sua obra de lado. Ela deve ter sido algo mais que uma pessoa original; talvez uma origem. Mas, até onde concerne às suas obras escritas, ela entra nas letras inglesas apenas como uma pessoa original – uma pessoa original um tanto limitada. A sua imaginação às vezes era sobre-humana – sempre inumana. *O Morro dos Ventos Uivantes* poderia ter sido escrito por uma águia. Ela é o exemplo mais poderoso dessas imaginações poderosas que fazem do outro sexo um monstro: pois Heathcliffe fracassa como homem tão catastroficamente quanto obtém sucesso como um demônio. Penso que Emily Brontë era inclusive limitada pela amplitude das suas opiniões religiosas; mas, claro, jamais tanto quanto George Eliot.

De todo modo, é Charlotte Brontë quem inaugura a literatura vitoriana. O modo mais conciso de indicar a sua poderosa contribuição é, creio eu, este: dizer que ela alcançou o mais alto romance através do mais baixo realismo. Não lhe interessa Amadis de Gaula numa floresta ou o Sr. Pickwick em um clube de humor. Interessa-lhe ela mesma, com as suas roupas lúgubres e sua feiura casual, e a sua casa simples, grosseira e provinciana; e ela fundia esses elementos desprestigiosos em um vigoroso conto de fadas. Se os primeiros capítulos sobre o lar e a escola não tivessem provado quão opressiva e odiosa a *sanidade* pode ser,

de fato haveria menos sentido na insanidade da esposa do Sr. Rochester – ou na insanidade não muito mais amena do marido da Sra. Rochester. Ela descobriu o segredo de esconder o sensacional no lugar-comum: e *Jane Eyre* permanece o melhor dos seus livros (melhor até que *Villete*), pois, sendo um documento humano escrito em sangue, é também uma das melhores histórias de detetive sangrentas e sensacionais já escritas.

Mas, enquanto Emily Brontë era tão insociável quanto uma tempestade à meia-noite, e enquanto Charlotte Brontë era no máximo como uma coisa mais calorosa e doméstica, uma casa pegando fogo – elas não se ligam à calma de George Eliot, tal como os precursores de muitos dos últimos desdobramentos do avanço feminino. Muitos precursores (se é que cabe chamá-los assim) teriam adoecido se tivessem visto as coisas de que eram os precursores. Essa ideia de uma nebulosa antecipação da história posterior foi absurdamente exagerada: tal como quando ligam Chaucer à Reforma; o que é coisa semelhante a ligar Homero à Campanha de Siracusa. Mas até certo ponto é verdade que todas essas grandes mulheres vitorianas tinham uma espécie de inquietação em suas almas. E a prova disso (após o que reivindicarei recordar a época mais saudável de Dickens e Thackeray) é que tal coisa começou a ser admitida pelos grandes homens vitorianos. Se não houvesse algo de verdade nessa irritação, nós dificilmente teríamos de falar nestas páginas sobre *Os Três Amores de Diana* ou Tess D'Ubervilles. A que se deve essa estranha guerra local de sexos não devo perguntar, pois não tenho resposta alguma. Que isso se devia a votos ou até a pequenas diferenças legais quanto ao casamento, temo eu que seja coisa próxima demais da realidade para que sequer se a discuta. O meu palpite é que isso se deveu à grande negligência para com o espírito militar por parte dos homens vitorianos. A mulher sentia obscuramente que

ela ainda estava correndo risco de morte, enquanto o homem não estava correndo mais. Mas não sei nada acerca disso; nem mais ninguém sabe.

Em um ensaio tão curto sobre algo tão vasto, complexo e vívido, é impossível descer até mesmo aos bons escritores de segundo escalão, cujo nome é legião; mas é impossível passar por essa considerável força feminina na ficção, que em tão grande medida forjou a própria natureza do romance moderno, sem mencionar dois nomes que quase trouxeram esse segundo escalão até o primeiro. Eles estavam em polos acentuadamente opostos. Um logrou sucesso sendo uma George Eliot mais suave e cristã; outro logrou sucesso sendo uma Emily Brontë muito mais louca e não cristã. Mas tanto a Sra. Oliphant quanto a autora que chama a si mesma de Ouida se projetaram bem à fronteira da literatura de excelência. *A Cidade Castigada* é literatura no mais elevado sentido; os outros livros dessa autora caem dentro da ficção em seu melhor sentido técnico. A Sra. Oliphant era infinitamente mais sã naquela cidade de fantasmas do que a cosmopolita Ouida jamais o foi em qualquer cidade de homens. A Sra. Opliphant jamais teria ousado descobrir, fosse no céu ou no inferno, alguma coisa como uma escova de cabelo com o dorso encrustado de diamantes. Mas, embora Ouida fosse violenta e fraca onde a Sra. Oliphant poderia ter sido suave e forte, os seus próprios triunfos realmente lhe eram bem próprios. Ela tinha um poder real de exprimir o que queria através do seu estilo; de transmitir o verdadeiro calor dos céus azuis ou o verdadeiro rompimento da pele de romãs palpáveis. E assim como a Sra. Oliphant envolveu as suas histórias vitorianas mais tímidas com uma fé intensa e verdadeira no mistério cristão – assim também Ouida, com uma fúria infinita e uma infinita confusão de pensamento, preencheu os seus livros com Byron e os restos da Revolução Francesa. Na linha de tais gênios, houve uma profusão de verdadeiros

talentos, como nos contos infantis da Sra. Ewing, nos contos históricos da Srta. Yonge, nos contos da Sra. Molesworth e assim por diante. De um modo geral, não creio ter procedido de maneira errada ao tomar as romancistas em primeiro lugar. Creio que elas deram a forma especial, o aspecto temporário, do romance vitoriano.

De todo modo, é um choque (quase ouso dizer que um alívio) voltar aos homens. Isso é coisa tanto mais abrupta porque o primeiro nome a ser mencionado deriva diretamente da pura masculinidade dos romances de Sterne e Smollet. Já falei de Dickens, em outra oportunidade, como sendo a mais desajeitada e instintiva, e daí que provavelmente a mais pesada, de todas as investidas violentas contra o contentamento essencial dos vitorianos. Pouco há então a dizer acerca dele, no que lhe toca somente enquanto romancista; mas existem muito mais coisas a serem ditas do que seria sequer concebível. Dickens, como dissemos, herdou o velho e cômico romance de perambulações de Smollett e os demais. Dickens, como também já dissemos, consentiu em expurgar determinados elementos desse romance. Contudo, quando todas essas fontes e comedimentos foram definidos e ponderados, a criatura que surgiu foi algo que jamais voltaremos a ver. Smollett era grosseiro; mas Smollett também era cruel. Dickens era frequentemente horrível; nunca era cruel. A arte de Dickens era a mais primorosa das artes: era a arte de regozijar-se com todas as pessoas. Dickens, sendo um escritor muito humano, tinha de ser uma pessoa muito humana; ele tinha os seus defeitos e suscetibilidades em elevado nível; e eu nem por um instante sustento que, em sua vida diária, ele gostasse de todos. Mas nos seus livros ele gostava de todos: e até hoje todos gostam de todas as pessoas nesses livros. Os seus livros estão cheios de vilões desconcertados andando furtivamente e de

valentões covardemente atirados escada abaixo. Mas os vilões e os valentões são pessoas tão encantadoras, que o leitor sempre espera que o vilão vá pôr a cabeça para fora da janela e fazer um último comentário ou que o valentão ainda diga alguma coisa, mesmo que do topo da escada. O leitor realmente espera isso; e ele não pode se livrar da impressão de que o autor também espera isso. Não consigo no momento lembrar se alguma vez Dickens matou algum vilão cômico, excetuado Quilp, ao qual deliberadamente se deu mais vilania que comicidade. Não existe o que se temer a sério pela vida do Sr. Wegg na sucata; ainda que o Sr. Pecksniff decaia a ponto de se tornar um prestatário e o Sr. Mantalini a ponto de ir parar numa calandra, a raça humana tem o conforto de pensar que eles ainda estão vivos: e pode ser que alguém tenha o êxtase de receber uma carta do Sr. Pecksniff implorando por dinheiro ou até de apanhar o Sr. Mantalini recolhendo a roupa lavada, caso tal pessoa tenha o hábito de sair se esgueirando por aí, em manhãs de segunda-feira. Esse sentimento (o verdadeiro artista ficará aliviado ao ouvir isso) é inteiramente amoral. A Sra. Wilfer merecia a morte muito mais do que o Sr. Quilp, pois ela logrou envenenar persistentemente a vida familiar, ao passo que ele era (para dizer o mínimo) intermitente em sua vida caseira. Mas quem pode dizer honestamente que não queria que a Sra. Wilfer ainda estivesse falando como a Sra. Wilfer – especialmente se isso ocorre apenas em livro? Essa é a grandeza artística de Dickens, antes e além do que não existe realmente nada a dizer. Ele tinha o poder de criar pessoas, possíveis bem como impossíveis, as quais eram simplesmente pessoas preciosas e de valor inestimável; e qualquer coisa de mais sutil que se acrescente a essa verdade realmente só a enfraquece.

A menção à Sra. Wilfer (a qual o coração reluta em deixar para trás) recorda-me a única verdade ética e

elementar que é essencial ao estudo de Dickens. É a de que ele tinha simpatias gerais ou universais em um sentido totalmente desconhecido aos reformadores sociais que chafurdam em tais expressões. Dickens (diferentemente dos reformadores sociais) realmente simpatiza com toda espécie de vítima de toda espécie de tirano. Ele verdadeiramente ora por *todos* que estão desolados ou são oprimidos. Se você tentar atrelá-lo a qualquer causa mais estreita do que à definida no Livro de Oração Comum, descobrirá que terá apagado metade do melhor de sua obra. Se, com sua simpatia pelo Sr. Quilp, você chamar Dickens de o defensor das mulheres oprimidas, subitamente se lembrará do Sr. Wilfer e, assim, você se encontrará incapaz de negar a existência de homens oprimidos. Se, com sua simpatia pelo Sr. Rouncewell, você chamar Dickens de defensor do liberalismo típico da classe média contra Chesney Wold,[11] você repentinamente se lembrará de Stephen Blackpool e se encontrará incapaz de negar que o Sr. Rouncewell pode ser um galo mandão realmente insuportável em seu monturo. Se, com a sua simpatia por Stephen Blackpool, você chamar Dickens de socialista (como faz o Sr. Pugh) e considerar que ele apenas está anunciando a grande revolta coletivista contra o individualismo vitoriano e o capitalismo, o qual parecia tão claramente estar em crise ao fim daquela época – então você subitamente se lembrará do jovem e cordato Barnacle do Ministério de Circunlocução:[12] e você se verá incapaz, por efetiva vergonha, de afirmar que Dickens teria confiado os pobres ao Departamento de Estado.

Dickens não apenas acreditava na fraternidade dos homens no sentido fraco e moderno da expressão; ele era a fraternidade dos homens e a conhecia como uma fraternidade no pecado tanto quanto nos anseios de enobrecimento. E ele não era apenas maior do que as

velhas facções que satirizava; ele era maior do que qualquer uma das nossas grandes escolas sociais, que surgiram desde a sua morte.

O hábito aparentemente exótico de comparar Dickens com Thackeray existia já na época deles, e não repudiará isso com completo desdém quem se lembrar de que a tradição vitoriana era doméstica e genuína, mesmo quando ludibriada e desinteressada. Deve ter havido algum motivo para fazer esse duelo imaginário entre dois conhecidos tão distantes um do outro e tão agradáveis. E existe mesmo, afinal, alguma razão para isso. Não é que, como certa vez se disse ordinariamente, que Thackeray goste da verdade e Dickens de meras caricaturas. Há um enorme montante de verdade, indo até o mais ínfimo detalhe, em Dickens: às vezes ele parece uma mera montanha de fatos. Em comparação, Thackeray frequentemente parece descuidado e esquivo; quase como se não soubesse muito bem onde os seus personagens estão. Existe uma verdade por trás da apreciação popular; mas jaz bem mais fundo. Talvez o melhor modo de dizer isso seja este: que Dickens valia-se da realidade, enquanto almejando um efeito romanesco; ao passo que Thackeray valia-se da língua frouxa e das abordagens do romance, enquanto almejando um efeito realista. A aptidão esplêndida e própria de Dickens era nos apresentar a pessoas que nos teriam sido bastante inacreditáveis se ele não nos tivesse dito tantas verdades sobre elas. A tarefa não menos esplêndida e própria a Thackeray era nos apresentar a pessoas que já conhecíamos. Paradoxalmente, mas de maneira muito prática, disso se segue que as apresentações que nos fazia eram as mais longas dos dois tipos. Quando ouvimos falar da Tia Betsy Trotwood, nós visualizamos vividamente tudo acerca dela, desde as suas luvas de jardinagem até a sua residência à beira-mar, do seu rosto formoso e marcante até o seu riso manso e lunático à janela do quarto. Tudo é

tão minuciosamente verdadeiro que ela deve ser de verdade. Logo nos sentimos inclinados a percorrer a costa inglesa até que encontremos aquele jardim e aquela tia. Mas, quando nos voltamos da tia de Copperfield para o tio de Pendennis, ficamos mais propensos a correr pela costa tentando encontrar um balneário onde ele não é apenas um. Quando se vê o Major Pendennis, veem-se uns cem Major Pendennis. Não é questão de mero realismo. A touca, os instrumentos de jardinagem e o armário cheio de frascos à moda antiga pertencentes à Srta. Trotwood são tão verdadeiros, no sentido materialista, quanto as bainhas de calças, a mesa de canto, as torradas e o jornal pertencentes ao Major Pendennis. Ambos os escritores são realistas: creio que ficaríamos muito felizes com encontrar a Srta. Trotwood e aí encontrar, como fez David Copperfield, uma nova amiga, um novo mundo. Mas reconhecemos o Major Pendennis mesmo quando o evitamos. Portanto, Thackeray pode contar com que o olhemos desde a sua peruca até os seus sapatos bem escovados sempre que ele optar por dizer “Major Pendennis foi ao banheiro”. Dickens, por outro lado, tinha de manter um entusiasmo incessante em torno dos seus personagens; e ninguém além dele teria conseguido fazê-lo.

Pode-se dizer, num resumo razoável, que Thackeray é o romancista da memória – tanto de nossas memórias quanto das dele. Dickens parece imaginar todos os seus personagens como estranhos divertidos que chegam para o almoço: como se lhe dessem não apenas prazer, mas surpresa. Mas Thackeray é o passado de todos – é a juventude de todos. Amigos esquecidos passam rapidamente pelos corredores de colégios sonhados e clubes esquecidos; ouvimos fragmentos de conversas inconclusas, por um instante vemos rostos sem nomes, fixados para sempre em trejeitos triviais: inalamos o forte cheiro de panelinhas sociais que agora nos são bastante estranhas; e então se agitam em todos os pequenos

aposentos, ao mesmo tempo, os incontáveis fantasmas de uma pessoa.

Para tanto, Thackeray era provido de um estilo singularmente acessível e simpático, esculpido em curvas lentas e suaves, enquanto Dickens retalhava as suas imagens com uma machadinha. Havia uma espécie de indulgência avuncular em sua atitude; o que ele chamava de sua "pregação" era na pior das hipóteses uma espécie de resmungo, a terminar no sentimento de que garotos sempre serão garotos e de que não há nada de novo sob o sol. Ele de fato não era nem um cínico nem um *censor morum*; mas (em um sentido diferente de Chaucer) um gentil vendedor de indulgências: tendo visto as fraquezas, ele às vezes é quase fraco ao tratá-las. Ele de fato chega mais perto de absolver Pendennis ou Ethel Newcome do que qualquer outro autor, que tenha visto o que ele viu, teria chegado. A cólera de um homem como esse é tanto mais eficaz; e existem passagens em *A Feira das Vaidades*, e mais ainda em *O Livro dos Esnobes*, onde ele efetivamente faz a dança da riqueza e da moda parecer severa e monstruosa, tal como um baile de máscaras babilônico. Porém, ele nunca o fez com intensidade tal que pudesse mudar o curso da era vitoriana.

Pode parecer estranho dizer que Thackeray não conhecia muito do mundo; ainda assim, essa era a verdade a seu respeito em assuntos mais amplos como filosofia de vida, e especialmente a da sua própria época. Ele não sabia o que estava acontecendo: ele era demasiado vitoriano para compreender a época vitoriana. Ele não conhecia pessoas ignorantes o suficiente para ficar sabendo das notícias. Em uma de suas deliciosas anedotas, ele imagina dois pequenos clérigos se enganando em seus comentários sobre a aparência de Lady Kew ou de Sir Brian Newcome, no Parque, e diz: "Como poderiam Jones e Brown, que não são, *vous comprenez*, *du monde*, compreender tais mistérios?".

Mas creio que Thackeray sabia tão pouco quanto Jones e Brown sabiam sobre Newcome e Kew; o seu mundo era *le monde*. Portanto, ele parecia presumir que o acordo vitoriano duraria; ao passo que Dickens (que conhecia os seus Jones e Brown) já tinha imaginado que não duraria. Thackeray não se deu conta de que a plataforma vitoriana era uma plataforma em movimento. Para dar um único exemplo, ele era tão radical quanto Dickens; todos os vitorianos realmente dignos de nota, com a possível exceção de Tennyson, eram radicais. Ele parecia tomar todas as reformas como simples, francas e contínuas; como se a Emancipação Católica, a Lei dos Pobres, o Livre Comércio, a Lei das Fábricas e a Educação Popular fossem partes de uma mesma e quase autoevidente evolução do iluminismo. Dickens, estando em contato com a democracia, já tinha descoberto que o interior da Inglaterra tinha se tornado um lugar obscuro, de estilos de vida dispersos e administrações dispersas. Em *Tempos Difíceis*, ele vê a democracia em guerra com o radicalismo e se torna, com um aliado que lhe era tão incompatível, como Ruskin, não em verdade um socialista, mas certamente um anti-individualista. Em *Nosso Amigo Comum*, ele sentiu a força dos novos ricos e soube que eles tinham começado a transformar a aristocracia, em vez de a aristocracia transformá-los. Ele sabia que Veneering tinha conduzido Twemlow ao triunfo. Ele esteve bem próximo de saber o que todos nós sabemos hoje: que, tanto quanto fosse possível se arrastar pela estrada do progresso com mais votos e mais Livre Comércio, a Inglaterra deveria ou se tornar bruscamente muito mais democrática ou, com igual rapidez, se tornar muito menos democrática.

Reúne-se em torno desses dois grandes romancistas um grupo considerável de bons romancistas, os quais refletem mais ou menos o estado de espírito de meados da era vitoriana, próprio àqueles dois. Pode-se, nesse

sentido, dizer que Wilkie Collins era um pouco menos dickensiano e Anthony Trollope um pouco menos thackeriano. Wilkie Collins é, sobretudo, típico da sua época neste ponto: de que, enquanto as suas concepções morais e religiosas eram tão mecânicas quanto as suas conspirações fictícias cuidadosamente construídas, ele não obstante deu a essas últimas uma espécie de misticismo involuntário que, no todo, lida com o lado negro da alma. Pois esse foi um dos problemas mais peculiares da mentalidade vitoriana. A ideia do sobrenatural talvez estivesse em uma decadência mais profunda do que jamais esteve – certamente mais profunda do que hoje. Mas, apesar disso, e apesar de uma certa alegria ética que era quase que *de rigueur* – permanece o estranho fato de que a única espécie de sobrenaturalismo que os vitorianos permitiam às suas imaginações era um sobrenaturalismo melancólico. Eles podiam ter histórias de fantasmas, mas não histórias de santos. Eles podiam gracejar da maldição ou da profecia imperdoável de uma bruxa, mas não do perdão de um padre. Eles parecem ter considerado (acredito que erroneamente) que o sobrenatural é mais seguro quando vem de baixo. Quando pensamos (por exemplo) nas incontáveis riquezas da arte religiosa, das imagens, do ritual e da lenda popular que se agruparam em torno do Natal, ao longo de todas as eras cristãs, é algo realmente extraordinário notar que Dickens (desejando que houvesse em *Um Conto de Natal* um alegre sobrenaturalismo, através de uma reviravolta) efetivamente tenha tido de criar uma mitologia para si mesmo. Eis aí um dos casos raros em que Dickens, em um sentido real e humano, de fato sofreu de falta de cultura. De resto, Wilkie Collins é estes dois elementos: o mecânico e o místico; ambos muito bons, ao seu modo. Ele é um dos poucos romancistas em cujo caso é

apropriado e literal falar dos seus “enredos”. Ele era um criador de enredos; ele procedeu ao assassinato de Godfrey Ablewhite tão fria e habilmente quanto os índios o fizeram. Mas ele também tinha uma marca sensata, mas sinistra, de verdadeira mágica; como na repetição dos dois vestidos brancos em *A Mulher de Branco*; ou dos sonhos com as suas explicações duplas em *Armadale*. Os seus fantasmas de fato andam. Estão vivos; e andam tão suavemente quanto Count Fosco, mas com a mesma solidez. Por fim, *O Selenito* é a melhor história de detetive já escrita.

Anthony Trollope, um realista claro e muito capaz, representa antes um outro lado do espírito vitoriano de conforto; a sua ociosidade, seu amor pelo detalhe, especialmente pelo detalhe doméstico; seu amor por acompanhar personagens e parentes de um livro a outro e de uma geração a outra. Dickens muito raramente tentou esse último experimento, e (como em *O Relógio de Mestre Humphrey*) sem sucesso; esses seus fulgores eram brilhantes e ofuscantes demais para serem prolongados indefinidamente. Mas Thackeray tinha muito disso; e frequentemente sentimos que os personagens de *Os Newcome* ou de *Philip* podem legitimamente se queixar de que as suas falas e histórias estão sendo perpetuamente interrompidas e importunadas por pessoas de outros livros. Em seus limites mais estreitos, Trollope era um realista mais restrito e magistral que Thackeray, e mesmo aqueles que chamariam os seus personagens de “tipos” admitiriam que estes são tão vívidos quanto personagens. O mundo que ele descrevia era agitado, mas calmo: a política antes do advento da Irlanda e dos socialistas; a Igreja e a calmaria entre o Movimento de Oxford e a energia da Igreja Anglo-Católica moderna. E, mais uma vez, é notável que, no espírito vitoriano, embora os seus clérigos fossem todos homens reais e muitos deles

bons homens, nunca nos ocorre pensar neles como os sacerdotes de uma religião.

Pode-se afirmar que Charles Reade está no mesmo grupo desses últimos romancistas; e Disraeli e até Kingsley; não porque essas três pessoas tão diferentes tivessem algo em comum, mas porque todas elas caíram inesperadamente do primeiro escalão quase que no mesmo nível. Charles Reade guardava uma espécie de grosseria fina, não moral mas artisticamente, o que o mantém fora da melhor literatura propriamente dita: mas ele é importante para o desenvolvimento da época vitoriana de uma outra forma; pois ele possuía o elemento mais chocante e trágico que mais tarde veio a surgir no estudo dos nossos problemas sociais. Ele é o primeiro dos realistas zangados. Os melhores livros de Kingsley podem ser chamados de livros de criança. Realmente existe uma poesia real, embora juvenil, em *Para o Oeste, Ê!*, e, conquanto essa narrativa, tomada historicamente, tenha muito de mentira, trata-se de uma boa, ribombante, honesta mentira. Também há coisas genuinamente eloquentes em *Hipátia*, além de uma atmosfera de empolgação sectária, que Kingsley guardava para si próprio e sabia bem como transmitir. Ele disse que escreveu o livro com o sangue do seu coração. Isso é um exagero, mas há uma verdade nele; e de fato se sente que ele pode ter abrandado os seus sentimentos escrevendo com tinta vermelha. Quanto a Disraeli, os seus romances são hábeis e interessantes se vistos como qualquer coisa, exceto romances, e são uma importante contribuição precisamente porque escritos por um homem de perfil estrangeiro que não levava nossa política tão a sério quanto Trollope. São importantes, ademais, por exibirem as últimas mudanças vitorianas, as quais homens como Thackeray deixaram passar. Disraeli, de fato, fez algo no sentido de revelar a desonestidade de

nossa política – mesmo que ele tenha em grande medida sido responsável por acarretá-la.

Entre esse grupo e o próximo, paira uma figura que é difícil situar; não mais elevado nas letras que os precedentes, embora não fácil de ser agrupado com eles; refiro-me a Bulwer Lytton. Não era maior que eles; contudo, de algum modo, parece ocupar mais espaço que eles. No cômputo final, ele não conta com nada em particular: mas ele era uma personalidade; um tanto como Oscar Wilde depois seria uma personalidade. Não se pode pensar na era vitoriana sem ele. E isso não se deve a coisas inteiramente superficiais como o seu dandismo, a sua boa aparência, sombria e sinistra, e o monte de simples melodramas elegantes que escreveu. Havia algo em seus tantos interesses; na variedade de coisas que tentou; em sua fanfarronice meio aristocrática, enquanto poeta e político, o que em alguns sentidos fez dele a pedra-de-toque do seu tempo. É digno de nota, a seu respeito, que ele está sempre dando as caras em toda parte e advertindo outras pessoas, em geral com um espírito hostil. A sua ostentação byrônica e quase oriental foi usada pelo jovem Thackeray como algo em que afiar a sua nova navalha de senso comum vitoriano. A sua pose de sátiro diletante inflamou o temperamento execrável de Tennyson e levou àquelas animadas comparações com uma chapeleira e um leão usando bigudinhos. Ele pôs a luva do aviso e a lágrima da sensibilidade entre nós e o fim apropriado de *Grandes Esperanças*. Dos seus próprios livros, de longe os melhores são as comédias realmente encantadoras sobre *Os Caxton* e *Kenelm Chiillingly*; nenhuma das suas outras obras tem grande importância literária hoje; mas o seu *A Raça Vindoura* é historicamente interessante ao prenunciar esses romances futuristas, que depois viriam a ser uma arma para os socialistas. Por fim, havia um elemento indefinível em Lytton, o qual frequentemente está presente em aventureiros; o que faz

crescer a suspeita de que realmente, afinal de contas, havia nele algo de importante. Isso ressoou dele quando disse ao hesitante Parlamento da Crimeia: “Destrua o seu governo e salve o seu exército”.

Com a fase seguinte da ficção vitoriana, entramos em um novo mundo; o mundo mais recente, mais revolucionário, mais europeu, mais livre em que vivemos hoje, mas em alguns sentidos mais fraco. A mudança sutil e triste que está passando como um pôr-do-sol pelo cérebro inglês, hoje em dia, é bem expressa pelo fato de que os homens vieram a mencionar o grande nome de Meredith junto ao do Sr. Thomas Hardy. Ambos os escritores, sem dúvida, discordavam da religião ortodoxa do comum dos vilarejos ingleses. Muitos de nós discordavam dessa religião, até que fizemos a simples descoberta de que ela não existe. Mas, em qualquer época na qual as ideias pudessem ser mesmo que só debilmente desemaranhadas umas das outras, teria sido de imediato evidente que Meredith e Hardy eram, do ponto de vista intelectual, inimigos mortais. Eles eram muito mais opostos um ao outro do que Newman a Kingsley; ou do que Abelardo a São Bernardo. Mas eis que colidiram em um era cética, o que é como colidir com uma névoa londrina. Não pode existir nenhuma controvérsia clara em uma era cética.

Seja como for, tanto Hardy como Meredith significavam algo; e significavam coisas diametralmente opostas. Meredith foi talvez o único homem no mundo moderno que quase teve a elevada honra de se erguer do baixo estado de um panteísta ao alto estado de um pagão. Um pagão é uma pessoa capaz de fazer o que dificilmente qualquer pessoa poderia fazer ao longo dos últimos dois mil anos: uma pessoa que pode tomar a natureza naturalmente. Atribui-se a Meredith ter dito que ninguém, além de uns poucos e notáveis gregos, jamais tomou a natureza tão naturalmente quanto ele. E também se lhe

atribui ter dito que ninguém, além de Colney Hatch, tomou a natureza tão antinaturalmente quanto Thomas Hardy, no que ele teve a blasfêmia de chamar.*Contos de Wessex.* A cisão entre os dois pontos de vista é vital; porque a virada do século XIX foi abrupta; através dela, chegamos às corredeiras em que nos encontramos hoje.

Meredith realmente é um panteísta. Pode-se expressar isso dizendo que Deus é o grande Tudo: pode-se expressar isso, de forma bem mais inteligente, dizendo que Pan é um grande deus. Mas existe algum sentido nisso, e o sentido é este: o de que algumas pessoas acreditam que este mundo é, no fundo, bom o suficiente para que nos confiemos a ele sem saber muito bem por quê. A questão central na maior parte dos contos de Meredith é que existe algo atrás de nós que frequentemente nos salva quando não o compreendemos e nem a nós mesmos. Ele às vezes diz meros intelectualismos sobre as mulheres: mas isso se deve a que mesmo os cérebros mais brilhantes cansam. O cérebro de Meredith estava bem cansado quando ele escreveu alguns dos seus epigramas mais citados e menos interessantes: é como ir a Roma e não ver o Papa. Os que conseguem ver a mente de Meredith aí estão com aqueles que conseguem ver a mente de Dickens em Little Nell. Ambos eram pronunciamentos cavalheirescos em defesa das mulheres oprimidas: nenhum dos dois tinha qualquer significado enquanto ideias.

Mas o que Meredith fez pelas mulheres não foi emancipá-las (o que nada significa), mas expressá-las, o que já é um grande feito. E ele frequentemente as expressava bem, mesmo quando expressava mal a si mesmo. Tome-se como exemplo essa frase tão citada: “A mulher será a última coisa a ser civilizada pelo homem”. Intelectualmente isso é um pouco pior do que falso; é o oposto do que ele estava sempre tentando dizer. Desde que se admita a igualdade entre os sexos, torna-se

logicamente admissível que um homem possa usar contra uma mulher qualquer uma das correntes ou látegos que ele está acostumado a usar contra um tigre ou um urso. Ele permaneceu como o grande defensor da dignidade feminina: mas não consigo me lembrar de nenhum outro autor, ocidental ou oriental, que tenha admitido tão tranquilamente que o homem é o mestre e a mulher meramente o material, como Meredith de fato faz nessa frase. Quem quer que conheça uma mulher livre (ela é geralmente uma mulher casada) ficará imediatamente inclinado a fazer duas perguntas simples e catastróficas, a primeira: “Por que as mulheres deveriam ser civilizadas?”, e a segunda: “Por que, se é para serem civilizadas, elas o devem ser pelo homem?”. Sob o ponto de vista meramente intelectual da questão, Meredith parece estar falando da mais brutal superioridade sexual: seja como for, ele não foi a Roma nem viu o Papa. Agora, por que nós efetivamente sentimos que esse trecho de Meredith não é tão insolentemente masculino quanto pode parecer do ponto vista da mera lógica? Creio que seja por esta simples razão: porque existe algo em Meredith que nos faz sentir não ser da mulher que ele descrê, mas da civilização. Existe um sentimento negro e indemonstrado de que Meredith ficaria realmente um tanto desolado se a mulher fosse civilizada pelo homem – ou por qualquer outra coisa. Quando percebemos isso, percebemos o verdadeiro pagão – o homem que realmente acredita em Pã.

É apropriado que se ponha em primeiro lugar essa questão filosófica, antes de passar à apreciação estética de Meredith, pois com este uma espécie de sino fúnebre tocou e a ortodoxia vitoriana certamente deixou de estar segura. Dickens e Carlyle, como dissemos, rebelaram-se contra o acordo ortodoxo: mas Meredith escapou dele. O cosmopolitismo, o socialismo, o feminismo já estavam no

ar; e a Rainha Vitória tinha começado a parecer a Sra. Grundy.[13] Mas escapar de uma cidade é uma coisa: escolher uma estrada é outra. O livre-pensador que se encontra fora da cidade vitoriana também se encontra em uma bifurcação com dois caminhos naturalistas muito diferentes. Um deles segue acima, através de uma floresta emaranhada mas viva, até montanhas solitárias mas sadias: o outro desce para um pântano. Hardy desceu ao pântano para fazer botânica, enquanto Meredith saltou até o sol. Meredith se tornou, dando o seu melhor, uma espécie de Walt Whitman vestido delicadamente: Hardy se tornou uma espécie de ateu interiorano cismando e blasfemando contra o idiota interiorano. Em grande parte, o pequeno mas sincero movimento dos livres-pensadores, tomados enquanto uma escola, falhou porque eles mal se decidiram se queriam ser mais otimistas ou mais pessimistas que o cristianismo.

Pois o duelo é mortal; e qualquer agnóstico que queira ser qualquer coisa além de um niilista deve simpatizar com uma ou outra versão da natureza. O Deus de Meredith é impessoal; mas ele frequentemente é mais são e amável que qualquer pessoa. O de Thomas Hardy é quase feito pessoal por conta do intenso sentimento de que ele é maligno. A natureza sempre vem a salvar as mulheres de Meredith; a natureza sempre vem a trair e arruinar as de Hardy. Já se disse que, se Deus não existisse, teria sido necessário inventá-lo. Mas não é frequente, como no caso do Sr. Hardy, que seja necessário inventá-lo com o propósito de provar quão desnecessário (e indesejável) Ele é. Mas o Sr. Hardy é antropomórfico com o mais puro ateísmo. Ele provê personalidade ao universo com o propósito de lhe dar um pouco da sua mente. Mas a luta é desigual por conta do velho motivo filosófico: o de que o universo já

deu ao Sr. Hardy um pouco da sua mente para ter ele com o que lutar. Um resultado curioso dessa divergência dos dois tipos de céticos é este: o de que quando esses dois romancistas brilhantes demolem, explodem ou, ainda, perdem por um momento o seu autocontrole artístico, ambos são igualmente selvagens, mas selvagens em direções opostas. Meredith mostra uma extravagância na comédia que, não fosse tão complicada, todos a chamariam de uma completa farsa. Mas o Sr. Hardy tem a honra de ter inventando um novo tipo de jogo, o qual se pode chamar de esbanjamento da depressão. Ter colocado o fraco amante e o seu novo amor em um lugar tal, de onde efetivamente veem uma bandeira negra anunciar que Tess tinha sido enforcada, é coisa completamente indesculpável em termos de arte e de verossimilhança; é uma piada prática cruel. Mas é uma piada prática que nem mesmo o seu autor pode esclarecer o suficiente para chegar a rir.

Mas é quando consideramos o grande poder artístico desses dois escritores, com todas as suas excentricidades, que vemos mais claramente que o livre-pensamento era, tal como era, uma luta entre placas de direção. Mas o fato notável é que era o homem que tinha a aparência saudável e viril que possuía o estilo desagradável e perverso; era o homem que tinha a aparência desagradável e perversa que possuía o estilo saudável e viril. O leitor bem pode ter se queixado do paradoxo de quando observei, acima, que Meredith, diferentemente da maioria dos neopagãos, realmente, ao seu modo, tomava a natureza naturalmente. Pode-se sugerir, com algum tom de admoestação, que coisas como “ainda que trespassado pelo azedume cruel” ou “a tua fugacidade é maior no fantasma” ou “a tagarelar com os olhos seus de soslaio” ou “a fina película de uma superfície arrebicada” não consistem em tomar a natureza naturalmente. E isso é verdade acerca do estilo

de Meredith, mas não verdade acerca do seu espírito; nem mesmo, aparentemente, acerca das suas opiniões sérias. Em um dos poemas que citei, ele efetivamente diz sobre aqueles que vivem mais perto da natureza, a qual ele estava sempre louvando:

Tão só defenderam a cara natureza e suas leis,
Suas bocas frase alguma de mau juízo disseram;

O que certamente era o que o próprio Meredith estava fazendo a maior parte do tempo. Mas um paradoxo similar à combinação de gostos comuns com frases contorcidas também se pode encontrar em Browning. Algo do mesmo tipo pode ser encontrado em muitos dos poetas *cavaliers*. Eu não entendo isto: pode ser que a fertilidade de uma mente alegre reúna tudo, de modo que a árvore fique emaranhada nos seus próprios galhos; ou pode ser que a mente alegre se importe menos com ser compreendida ou não; tal como um homem é menos articulado quando está murmurando do que quando gritando por socorro.

É certo que Meredith sofre por aplicar um método complexo a homens e coisas que ele não dá por complexos, ou melhor, que ele admira honestamente por serem simples. Os diálogos entre Diana e Redworth falham em estabelecer o completo contraste entre eles porque Meredith consegue proporcionar um retrato mais colorido de Diana, mas não consegue proporcionar um retrato mais em preto e branco de Redworth. Os ideais de Meredith não eram nem céticos nem mimados: mas podem ser chamados de insuficientes. Talvez ele tivesse, por sobre o seu honesto panteísmo, duas convicções profundas o suficiente para serem chamadas de preconceitos. Ele provavelmente tinha sangue galês, certamente tinha simpatias célticas, e se pôs, mais rapidamente, embora não mais sutilmente, que Ruskin

ou Swinburne a minar o enorme orgulho próprio de John Bull.[14] Ele também depositava uma esperança sincera na feminilidade, e pode-se dizer, quase que sem hipérbole, que ele gerou filhas gigantescas. Ele pode ainda sofrer da sua interferência cavalheiresca, tal como muitos defensores. Tenho poucas dúvidas de que, quando matou o dragão, São Jorge temia sinceramente pela princesa. Mas é claro que nenhum desses dois entusiasmos vitais tocava no problema vitoriano. A desgraça dos ingleses modernos não é que não sejam celtas, mas que não sejam ingleses. A tragédia da mulher moderna não é que não lhe seja permitido acompanhar o homem, mas que ela o acompanhe até longe demais e servilmente. Esse Meredith consciente e teorizador não chegou muito perto do seu problema e está certamente a milhas de distância dos nossos. Mas o outro Meredith era um criador; o que significa um deus. Sobre ele é verdadeiro o que é verdadeiro sobre um homem como Dickens, que lhe era tão diferente, verdadeiro no sentido de que tudo o que se pode dizer dele é que estava cheio de coisas boas. O leitor que abre um dos seus livros sente-se como um garoto que abre uma arca, a qual sabe ter custado uma fortuna. Ele pode ficar mais aturdido com isso do que com uma arca comum; mas ele tem a impressão de uma verdadeira riqueza de pensamento; e é isso que se capta de tumultos de felicidade como *Evan Harrington* ou *Harry Richmond*. A sua filosofia pode ser estéril, mas ele não era. E o principal sentimento daqueles que o desfrutam é um simples desejo de que mais pessoas também o desfrutem.

Encerro por aqui sobre Hardy e Meredith; pois essa bifurcação de dois caminhos para o otimismo desabrido e para o pessimismo desabrido realmente foi o fim da paz vitoriana. Existem muitos outros homens, quase que

igualmente grandes, sobre os quais me agradaria me demorar: sobre Shorthouse, por exemplo, que de certa forma está ao lado da Sra. Browning ou de Conventry Patmore. Quero dizer que ele tinha uma vasta cultura, o que é chamado de religião estreita por alguns. Quando pensamos no que foram mesmo os melhores romances sobre cavaleiros (escritos por homens como Scott ou Stevenson), é coisa maravilhosa que o autor de *John Inglesant* conseguisse escrever um romance de cavalaria no qual ele se esquece de Cromwell, mas se lembra de Hobbes. Mas Shorthouse está fora de época na ficção da mesma forma que Francis Thompson está fora na poesia. Ele não aceitou o fundamento vitoriano. Ele sabia demais.

Há mais uma questão que pode ser mais bem tratada aqui, ainda que brevemente: isso ilustra a dificuldade extrema de lidar com os ingleses vitorianos em um livro como este, por conta da excentricidade deles; não de opiniões, mas de caráter e forma artística. Existem vários grandes vitorianos que não irão caber em nenhuma das categorias óbvias que empreguei; porque eles não caberão em nada, só a muito custo no próprio mundo. Enquanto a Alemanha ou a Itália podem aliviar a monotonia da humanidade prestando sério respeito ao artista, ao *scholar*, ao guerreiro patriótico ou ao padre – foi sempre instinto do inglês fazê-lo apontando para o Personagem. Dr. Johnson desapareceu como poeta ou crítico, mas sobrevive enquanto um Personagem. Cobbett é negligenciado (infelizmente) enquanto um jornalista ou um panfletário, mas é lembrado como um Personagem. Ora, tais pessoas continuam a brotar ao longo da época vitoriana; e cada um permanece tão firme por sua própria conta, que hei de terminar estas páginas com a profunda suspeita de ter esquecido de mencionar um Personagem de dimensões gigantescas. Talvez o melhor exemplo de tais excentricidades seja George Borrow; o qual simpatizava com nômades

desafortunados como os ciganos, enquanto todos os outros simpatizavam com nômades afortunados como os judeus; o qual tinha um gênio como o do vento oeste para o despertar de amizades tremendas e casuais e para a monotonia e encanto das estradas. Mas se George Borrow deve ir para a seção dedicada aos filósofos, à seção dedicada aos romancistas ou à seção dedicada aos mentirosos, ninguém jamais soube, se é que ele próprio soube.

Mas o exemplo mais sólido desse poder vitoriano de ser abruptamente original em um determinado nicho se encontra em duas coisas: a literatura endereçava-se meramente às crianças e a literatura endereçava-se ao simples divertimento. É verdade que essas duas coisas tão vitorianas frequentemente se fundiam (como era o caso das demais coisas vitorianas), mas não o suficiente para tornar seguro pô-las juntas sem distinção. Então havia George Mcdonald, um escocês de gênio tão genuíno quanto Carlyle; ele era capaz de escrever contos de fadas que faziam de toda experiência um conto de fadas. Ele conseguia dar a sensação real de que todas as pessoas têm pelo menos a ponta de um cabelo de elfo que deverá, afinal, levá-las ao paraíso. Era uma espécie de calvinismo otimista. Mas esses contos de fadas realmente significantes eram acidentes do gênio. Como um todo, é correto dizer da era vitoriana que ela descobriu algo novo; algo chamado Absurdo. Pode-se levantar a pergunta sobre se tal coisa foi inventada para divertir as crianças. Antes, foi inventada por pessoas velhas tentando dar provas de sua primeira infância e, às vezes, conseguindo apenas dar provas de sua segunda infância. Mas, seja lá o que fosse, era coisa inglesa e particular. Lewis Carroll deu férias à matemática: ele levou a lógica até as terras selvagens do ilógico. Edward Lear, um bufão mais rico, mais romântico e, portanto, mais verdadeiramente vitoriano, melhorou o

experimento. Mas, quanto mais estudarmos isso, mais, creio eu, concluiremos que repousava em algo mais real e profundo dos vitorianos do que até mesmo a sua justa e primorosa valorização das crianças. Vem do profundo senso de humor vitoriano.

Pode parecer, pois vez ou outra utilizei as únicas expressões apropriadas ao caso, que pretendo fazer o inglês vitoriano parecer um estúpido, o que quer dizer um bufão inconsciente. Para tudo isso, há uma resposta final: a de que ele também era um bufão consciente – e bem-sucedido. Ele era um humorista; e um dos melhores humoristas da Europa. Aquilo que Goethe nunca ensinou aos alemães, isso Byron deu um jeito de ensinar aos ingleses – o dever de não o levarem a sério. O vigoroso e sagaz humor vitoriano aparece em cada lasca da pena de Charles Keene; em cada inspiração de estudante universitário de Caverley ou “Q.” ou “J. K. S.”. Em grande medida se esqueceram tanto da arte quanto das armas: mas os deuses lhes deixaram o riso.

Mas a prova cabal de que os vitorianos estavam vivos por conta desse riso pode ser encontrada no fato de que eles puderam conduzir e dominar, por um momento, até mesmo o teatro moderno cosmopolita. Eles chegaram a planejar pôr no palco as *Baladas de Báb*.[15] Transformar um nome privado em epíteto público é coisa dada a poucos: mas a palavra “gilbertiano” provavelmente durará mais que o nome Gilbert.

Isso indica um verdadeiro talento vitoriano; o de explodir inesperadamente e quase, como parecia, que involuntariamente. Gilbert fez boas piadas aos milhares; mas ele nunca (nos seus melhores dias) fez a piada que sequer se poderia esperar dele. Essa é a essência última do vitoriano. Que se ria dele como um homem limitado, um moralista, um convencionalista, um oportunista, um formalista. Mas que também se lembre, contudo, que

ele era um verdadeiro humorista; e pode ser que ainda esteja rindo de você.

Os grandes

poetas vitorianos

O que havia de verdadeiramente insatisfatório na literatura vitoriana é algo muito mais fácil de sentir do que de expressar. Não era tanto a superioridade dos homens de outras épocas aos homens vitorianos. Era a superioridade dos homens vitorianos a si mesmos. O indivíduo era desigual. Talvez tenha sido por isso que a sociedade se tornou desigual: não sei dizer. Eles eram gigantes coxos; o mais forte deles andava sobre uma perna ligeiramente menor que a outra. Um grande homem, em qualquer época, deve ser um homem comum e também um homem incomum. Os que são apenas homens incomuns são pervertidos e semeadores da pestilência. Porém, de algum modo, o grande homem vitoriano era mais e menos que isso. Ele era ao mesmo tempo um gigante e um anão. Quando estava a esquadrinhar o céu em círculos infinitamente grandes, subitamente se encolhia em algo indescritivelmente pequeno. Há um momento em que Carlyle repentinamente se torna de um elevado místico criativo em um calvinista vulgar. Há momentos em que George Eliot se torna de profetisa em governanta. Também há momentos em que Ruskin se torna governanta, sem nem mesmo ter a desculpa do sexo. Mas em todos esses casos a alteração vem como algo bastante abrupto e desarrazoado. Não sentimos esse ângulo agudo em parte alguma em Homero, Virgílio, Chaucer, Shakespeare ou em Dryden; as coisas, como as conheciam, eles efetivamente as conheciam. Não foi desonra alguma a Homero não ter descoberto a Inglaterra; ou a Virgílio não ter descoberto a América; ou a Chaucer não ter descoberto o sistema solar; ou a Dryden não ter descoberto a

máquina a vapor. Mas com grande frequência sentimos, quanto aos vitorianos, que a amplitude mesma do número de coisas que eles sabem ilustra o acentuado abismo das coisas que não sabem. Sentimos, de alguma forma, que *é* uma desonra a um homem como Carlyle perguntar aos irlandeses por que não se mexem e reflorestam o seu país: não dizendo uma palavra sequer sobre os tantos lucros extenuantes dos proprietários de terras, o que tornava aqueles e todos os outros progressos irlandeses impossíveis. Sentimos que *é* uma desonra a um homem como Ruskin dizer, com aspecto solene, que erigir construções em ferro é feio e quimérico, mas que a mais pesada objeção a tanto é a de que não há menção disso na Bíblia; sentimos como se tivesse acabado de dizer que não conseguira encontrar escovas de dente em Habacuc. Sentimos que *é* uma desonra a um homem como Thackeray propor que as pessoas deveriam ser impedidas à força de se tornarem freiras, tão só porque ele não tem intenção sólida alguma de se tornar ele próprio uma freira. Sentimos que *é* uma desonra a um homem como Tennyson falar das revoluções francesas, as imensas cruzadas que recriaram a totalidade da sua civilização, como “não mais importantes que uma cerimônia de professores ”.[16] Sentimos que *é* uma desonra a um homem como Browning fazer trocadilhos grosseiros e rancorosos com os nomes de Newman, Wiseman e Manning. Sentimos que *é* uma desonra a um homem como Newman dizer que, durante algum tempo, sentia-se incapaz de entrar para a Igreja Católica por conta daquele terrível Sr. Daniel O’Connell,[17] o qual incidiu na vulgaridade de lutar pelo seu próprio país. Sentimos que *é* uma desonra a um homem como Dickens criar, a partir de alguém como São Dunstão, um homem selvagem e grosseiramente insensível; parece como se fosse não Dickens falando, mas Dombey. Sentimos que *é* uma desonra a um homem

como Swinburne ter ele uma simpatia para com os *jingos* [18] e chamar às crianças bôeres de “cachorrinhos de parideiras traidoras, poupados por ninguém mais, senão nós, de definharem até a morte ou de serem assassinados”: nós sentimos que Swinburne, pela primeira vez, realmente se tornou um escritor imoral e indecente. Tudo isso é de um provincianismo exótico peculiar aos ingleses daquele grande século: eles estavam numa espécie de bolsão; eles recorriam a uma opinião pública demasiado estreita; estou certo de que homens franceses ou alemães de mesmo gênio não fizeram observações como essas. Renan era o inimigo da Igreja Católica; mas quem consegue imaginar Renan escrevendo sobre ela como Kingsley ou Dickens o fizeram? Taine era o inimigo da Revolução Francesa; mas quem consegue imaginar Taine falando sobre ela tal como Tennyson ou Newman falaram? Até mesmo Matthew Arnold, embora tenha visto esse perigo e se orgulhado de escapar dele, não escapou inteiramente. Deve haver (para me valer de um dito irlandês) algo de superficial nas profundezas de todo homem que fale sobre o *Zeitgeist* como se este fosse uma coisa viva.

Mas esse defeito é, de modo muito especial, a chave para o caso dos dois grandes poetas vitorianos, Tennyson e Browning; as duas melodias belas ou vivazes, por assim dizer, diante das quais os outros acontecimentos marchavam ou dançavam. Isso era especialmente verdadeiro de Tennyson, por um motivo que levanta a maioria dos problemas reais de sua poesia. Tennyson, claro, devia muito a Virgílio. Aqui não está em questão plágio algum; um débito para com Virgílio é como um débito para com a Natureza. Mas Tennyson era um Virgílio provinciano. Em passagens como aquela da cerimônia de professores barrados, ele pode ser chamado de um Virgílio suburbano. Quero dizer que ele tentou possuir o equilíbrio universal de todas as ideias que o grande

romano almejou: mas ele não se apossou de todas as ideias para possuir o equilíbrio. Era um equilíbrio de caprichos; como a Constituição Britânica. É extremamente típico do temperamento filosófico de Tennyson que ele fosse quase que o único Poeta Laureado que não era ridículo. Não é absurdo pensar em Tennyson a afinar a sua harpa em louvor da Rainha Vitória: isto é, não é absurdo no mesmo sentido em que é absurdo que a harpa de Chaucer seja reverenciada por seu oferecimento a Ricardo II ou que a harpa de Wordsworth o seja por seu oferecimento a George IV. A corte de Richard não conseguia apreciar apropriadamente nem as margaridas nem a “devoção” de Chaucer. George IV não teria ido perder tempo lá por Helvellyn em busca de pureza ou dos relatos dos pobres. Mas Tennyson acreditava sinceramente no acordo vitoriano; e a sinceridade nunca é indigna. Ele de fato tinha um grande número de opiniões iguais às da Rainha Vitória, embora fosse dotado de um estilo literário mais afortunado. Se Dickens é a democracia de Cobbett se revirando em seu túmulo, Tennyson é o extintor primorosamente ornamentado da chama dos primeiros poetas revolucionários. A Inglaterra tinha se estabelecido; a Inglaterra tinha se tornado vitoriana. O acordo vitoriano era interessante, era nacional e, por um longo tempo, foi bem-sucedido: ainda há muita coisa a se dizer sobre isso. Mas ele era tão extravagante e antifilosófico, tão arbitrário e intraduzível, quanto o cobertor remendado de um mendigo ou a linguagem secreta da criança. É aqui que Browning tem uma certa vantagem curiosa sobre Tennyson; a qual talvez tenha exagerado um pouco a sua superioridade intelectual sobre ele. A tarefa calorosa e agradável de expressar um intenso desgosto por algo que não se compreende é bem melhor realizada poeticamente com dizer, de um modo geral, “Grr – seu suíno!” do que através de versos trabalhados como “a vermelha fúria tola do

Sena". Todos nós percebemos que há maior presença do homem, aqui, em Browning; mais presença do Dr. Johnson ou de Cobbett. Browning é o inglês tomando a si mesmo despreocupadamente, seguindo o seu nariz como um buldogue, prosseguindo de acordo com as suas preferências e desagrados. Não podemos evitar a impressão de que Tennyson é o inglês que leva a si mesmo a sério – uma visão terrível. A memória se agita desditosamente sobre uma determinada carta escrita por Sir Willoughby Patterne[19] a respeito da Guarda Papal. É principalmente aqui que Tennyson sofre daquela amabilidade e dignidade de dicção tão virgilianas, que ele pôs a serviço de um projeto nacional tão diminuto e anômalo. Virgílio tinha as melhores notícias, assim como as melhores palavras com que contá-las. O seu mundo poderia ser triste; mas era o mundo mais vasto em que se poderia viver antes do advento da cristandade. Se ele tivesse dito aos romanos para pouparem os derrotados e combaterem os poderosos, pelo menos ele estaria mais ou menos informado sobre *quem eram* os poderosos e *quem eram* os derrotados. Mas quando Tennyson escreveu versos como –

Um amor pela liberdade raramente sentido,
Pela liberdade em seu assento régio
Na Inglaterra, e não uma exaltação de menino,
De cegos histéricos da raça céltica.

ele literalmente não sabia uma palavra do que estava falando; ele não sabia o que eram celtas, que histéricos eram esses, o que era a liberdade, o que era régio ou até mesmo o que era a Inglaterra – na Europa animada daquela época.

O seu alcance religioso era muito maior e mais sábio que o seu alcance político; mas, aqui também, ele sofria

por tratar como verdadeira universalidade algo que era apenas uma espécie de tépido patriotismo local. Aqui também ele sofreu pelo próprio esplendor e perfeição dos seus poderes poéticos. Ele era bem o oposto do homem que não consegue se expressar; o cantor de voz desarticulada que morre com toda a sua música dentro de si. Ele tinha um bocado de coisas a dizer; mas ele tinha muito mais poder de expressão do que era necessário para dizer qualquer coisa que ele tivesse para expressar. Ele não conseguia pensar à altura do seu estilo altaneiro.

Pois, seja lá o que mais ele fosse, Tennyson era um grande poeta; nenhuma mente que se sinta livre, isto é, acima da vazante e do fluxo da moda, pode sentir outra coisa que não desprezo pelo esforço recente para desmerecê-lo a esse respeito. É verdade que, tal como Browning e quase todos os outros poetas vitorianos, ele na verdade consistia de dois poetas. Mas é fazer-lhe justiça insistir em que, no seu caso (diferentemente do de Browning), ambos os poetas eram bons. O primeiro é mais ou menos como Stevenson na métrica; é uma sorte ou habilidade mágica na mera escolha de palavras. “Areias molhadas marmorizadas com lua e nuvens” – “Voa junto ao pássaro azul-marinho do mês de março” – “Os galhos carentes de folhas e os chifres de ferro” – “Quando as extensas planícies incultas e sombrias são lavradas com a neve” – em todos esses casos, uma palavra é a pedra angular de uma arcada que, sem ela, iria à ruína. Mas se encontram outras expressões que lembram não Stevenson, mas antes o mestre de ambos, Virgílio – “Lágrimas provindas dos abismos de algum desespero divino” – “Uma esplêndida lágrima caiu da flor-da-paixão posta à entrada” – “Foi uma grande chuva; e a lua ia cheia” – “Fez-se Deus uma terrível rosa da alvorada”. Estes não dependem de uma palavra, mas de uma ideia: eles podem até ser traduzidos. Também é verdade, creio eu,

que do começo ao fim ele era um poeta lírico. Ele sempre se mostrava melhor quando se expressava sucintamente. Em poemas longos, ele tinha o hábito infeliz de às vezes dizer quase que o oposto do que queria dizer. Darei só dois exemplos do que digo. Nos *Idílios do Rei* e no *In Memoriam* (os seus dois esforços prolongados e ambiciosos), expressões específicas estão sempre dando lampejos de todo o fogo da verdade; da verdade que Tennyson intentava dizer. Mas, devido à sua índole inglesa, à sua irresponsabilidade de aristocrata inglês, ele sempre dava um jeito de fazer o centro do poema dizer exatamente o que ele não queria dizer. Daí que estes dois versos, que tão só dizem que

Lancelot fez-se o primeiro no torneio,
Mas Arthur o mais poderoso no campo de batalha,

realmente expressam o que pretendem expressar sobre Arthur, afinal de contas, ser "o mais nobre, ainda que também o mais humano; não Lancelot nem nenhum outro". Mas, à medida que o seu herói é desenvolvido, temos exatamente a impressão oposta; a de que o pobre e velho Lancelot, com todas as suas faltas, era muito mais homem que Arthur. Ele era um vitoriano tanto no sentido ruim quanto no bom; ele não conseguia manter o pedantismo fora dos poemas longos. Ou, ainda, tome-se o caso de *In Memoriam.* Citarei uma estrofe (é provável que incorretamente) que sempre me pareceu esplêndida e que de fato expressa o que o poema no todo deveria expressar – mas raramente o faz.

Que nós devemos nos erguer do pó,
Diz-lhe uma voz – a ele que ouve
Um grito, por sobre os anos conquistados,
Daquele que sem cessar age –, e que devemos ter confiança.

O poema deveria ter sido um grito elevando-se acima dos anos conquistados. Bem poderia ter ocorrido de o poeta ter dito bruscamente, ao fim, como um perfeito exemplo de dogma: “Esqueci-me de todo o aspecto do rosto do homem: sei que Deus o mantém vivo”. Mas, sob a influência da extensão tão ociosa da coisa, o leitor *realmente* tem a impressão de que a ferida foi curada só pelo tempo; e de que as horas de vitória *podem se vangloriar* de que esse é o homem que amou e perdeu seu amor, mas um homem exausto era tudo o que ele era. Isso não é verdade; e Tennyson não teve a intenção de dar isso por verdade. Isso é simplesmente o resultado da ausência de algo militante, dogmático e estrutural nele: com o que ele não conseguia se encarregar do itinerário de um processo literário muito longo sem se enredar como um gatinho brincando em um berço de felinos.

Browning, como antes sugerido, deu-se muito melhor com a excêntrica e solitária Inglaterra porque a tratou como excêntrica e solitária; um lugar onde se pode fazer o que quiser. Numa medida considerável, ele fez o que quis; provocando não poucas reclamações; e muitas dúvidas e conjeturas acerca de por que, diabos, alguém poderia querer fazer isso. Muitas pessoas relativamente simpáticas ponderaram sobre que prazer poderia dar a um homem escrever *Sordello* ou rimar “ponta de nó” com “melindrá-lo”. De todo modo, ele não era nenhum anarquista ou mistagogo; e, mesmo no que era falho, a sua falha tem no geral sido apontada erroneamente. As duas principais acusações contra ele eram as de ter um desprezo pela forma indigno de um artista e um medíocre orgulho de ser obscuro. A obscuridade é verdadeira, embora não, creio eu, o orgulho nela; mas a verdade sobre essa acusação como que assoma da verdade sobre a outra. A outra acusação não é verdadeira. Browning se

importava muito com a forma; ele se importava muito com o estilo. Pode ser que não se goste do seu estilo; mas ele gostava. Dizer que ele não tinha domínio suficiente sobre a forma para se expressar perfeitamente como Tennyson ou Swinburne é como criticar o grifo de uma iluminura medieval sem sequer saber que se trata de um grifo; tratando-o como uma tentativa infantil e fracassada de desenhar um anjo clássico. Um poeta indiferente à forma deve significar um poeta que se importa com qual forma ele utiliza, desde que consiga expressar os seus pensamentos. Ele pode ser um tipo de poeta um tanto divertido; contando uma história de área de fumantes em versos brancos ou escrevendo um hino de caça em estrofes spencerianas; fornecendo uma análise realista do infanticídio em uma série de triolés; ou provando a verdade da Imortalidade em uma longa cadeia de limeriques. Browning certamente não tinha essa indiferença. Quase todos os poemas de Browning, especialmente os mais curtos e mais bem realizados, eram moldados ou entalhados em algum estilo especial, geralmente grotesco, mas invariavelmente ponderado. Na maioria dos casos, sempre que escrevia uma nova canção, escrevia um novo tipo de canção. A nova lírica é não apenas de métrica diferente, mas de uma forma diferente. Ninguém, nem mesmo Browning, jamais escreveu um poema no estilo daquele que, terrível, começa com “João, Mestre do Templo de Deus”, com os seus refrãos esquisitos e com as suas arrepiantes instruções em prosa. Ninguém, nem mesmo Browning, jamais escreveu um poema no estilo de “Visões do Monte Pisga”. Ninguém, nem mesmo Browning, jamais escreveu um poema no estilo de “As Vinganças do Tempo”. Ninguém, nem mesmo Browning, jamais escreveu um poema no estilo de “Encontro à noite” e “Despedida pela manhã”. Ninguém, nem mesmo Browning, jamais escreveu um poema no estilo de “O Voo da Duquesa” ou

no estilo de “O Funeral do Gramático” ou no estilo de “Uma Estrela” ou no estilo daquele poema lírico, assombroso, que começa repentinamente com “Algumas pessoas põem retratos na parede”. Esses metros e modos não eram acidentais; eles realmente se adequavam ao tipo de experimento espiritual que Browning estava fazendo em cada caso. Browning, portanto, não era caótico; ele era deliberadamente grotesco. Mas certamente havia, para além desse grotesco, uma perversidade e irracionalidade em relação ao homem que o levavam a bancar o tolo no meio dos seus próprios poemas; a deixar de gravar imagens terríveis e simplesmente começar a arremessar pedras. Os seus trocadilhos curiosos e complicados são um exemplo disso: Hood tinha se valido do trocadilho para tornar uma frase ou um sentimento especialmente saliente e claro. Em Browning, a palavra com dois significados parece antes significar menos, se é que significa algo, do que a palavra com um significado. Isso também se aplica à sua artimanha de pôr-se a enfrentar rimas impossíveis. Pode ser divertido, embora isso não seja poesia, tentar fazer uma rima com “para o ranúnculo”; mas até a diversão pressupõe que você *realmente* faça a rima; e afirmarei, e sustentarei sob perseguição, que “Paulo-um-quarto-arrume-ao-tio-Nuno” não rima com aquilo.

A obscuridade, pela qual em larga medida ele deve declarar-se culpado, foi, de forma bastante curiosa, antes o resultado do artista alegre que do pensador profundo que havia nele. Ela era paciência nos estudiosos de Browning; em Browning era só impaciência. Ele queria dizer algo cômico e enérgico e queria dizê-lo rápido. E, entre a sua habilidade artística para o fantástico e a sua tendência temperamental para o abrupto, a ideia às vezes passava despercebida. Mas é um grande erro supor que essas minas escuras continham o seu tesouro. As duas ou três

coisas grandes e verdadeiras que tinha a dizer, ele geralmente se orientava de modo a dizê-las de forma bem simples. Então ele realmente queria dizer que Deus fez do homem e da mulher uma só carne; que a relação sexual era religiosa no verdadeiro sentido de que, mesmo em nosso pecado e desespero, podemos estar absolutamente certos disso e contar com uma espécie de virtude aí. Os sentimentos do mau marido pela esposa boa, por exemplo, são quase tão sutis e complicados quanto qualquer outra coisa neste mundo; e Browning de fato tinha algo a dizer acerca deles. Mas ele o disse em algumas das palavras mais óbvias e inequívocas de toda a literatura; tão lúcidas quanto o *flash* de um relâmpago. “Pompilia, você deixará que me matem?”. Ou, ainda, ele realmente quis dizer que a morte e demais pavores morais semelhantes são mais bem encarados com um espírito militar; ele não poderia ter dito isso de maneira mais simples que: “Sempre fui um combatente; que venha mais uma batalha, a melhor e a última”. Ele realmente queria dizer que a vida humana era impraticável a menos que a imortalidade estivesse implícita em todo momento seu; ele não poderia ter dito isso de maneira mais simples que: “esqueça agora os cachorros e os macacos; o Homem tem a eternidade”. As obscuridades não eram meramente superficiais, mas frequentemente recobriam ideias bastante superficiais. Ele provavelmente era a pessoa mais incompreensível ao escrever um cumprimento no álbum de uma senhora. Lembro-me de na minha infância (quando Browning nos mantinha acordados como café) um amigo ler em voz alta o poema sobre o retrato a que já me referi, lendo-o daquela forma rápida e dramática como esse poeta deve ser lido. E eu fiquei profundamente intrigado com a passagem em que ele parecia dizer que o primo menosprezava o retrato, “enquanto John despreza a cerveja”. Não consegui compreender o que esse repentino antialcoolismo da parte de John tinha a ver com a situação,

mas na época me esqueci de perguntar e foi só anos depois que, vendo no livro, descobri que lá estava “Os calos de John latejam”,[20] um jeito muito browniano de dizer que ele estremecera. A maior parte da obscuridade de Browning é desse tipo – os erros são quase tão excêntricos quanto erros de impressão – e o estudioso de Browning, nesse sentido, é mais um leitor de provas que um discípulo. De resto, a sua verdadeira religião era do tipo mais viril, até do mais infantil. Ele é chamado de otimista; mas a palavra sugere uma satisfação premeditada, o que não era de forma alguma um dos seus vícios. Um romântico é o que ele realmente era. Ele oferecia o cosmo mais como uma aventura que como um projeto. Ele não explicava o mal, muito menos ainda o justificava; ele se divertia desafiando-o. Ele era um trovador até mesmo em teologia e metafísica: como os *Jongleurs de Dieu* de São Francisco. Pode-se dizer que ele fez uma serenata ao céu com um violão e até que tentou, por assim dizer, lá subir com uma escada de corda. Logo, o que tem de mais brilhante são os pequenos e acalorados poemas de amor, ou melhor, os pequenos dramas de amor. Ele fez algo realmente original e admirável: ele tratou os verdadeiros detalhes das relações amorosas modernas, e o amor é a coisa mais realista do mundo. Ele substituiu a rua com casas de persiana verde pelo jardim murcho de Watteau e o “jorro azul de um fósforo aceso” pela monotonia da estrela da noite.

Antes de seguirmos adiante, pode-se acrescentar que ele estava equipado para aprofundar a mentalidade vitoriana, mas não para alargá-la. Com todas as suas simpatias italianas e seu domicílio italiano, ele não era o homem que viria a tirar a Inglaterra Vitoriana de sua rota provinciana: em muitas coisas o próprio Kingsley não era tão limitado. A sua célebre esposa era mais aberta e mais sábia que ele nesse sentido; pois ela estava, embora

unilateralmente, envolvida nas emoções do coração da política europeia. Ela defendeu Luís Napoleão e Victor Emmanuel; e inteligentemente, como que consciente da campanha contra ambos. Quanto a por que hoje parece simples defender o primeiro rei italiano, mas absurdo defender o último imperador francês – bem, a razão é triste e simples. Deve-se a determinadas coisas curiosas chamadas sucesso e fracasso, e eu devo ter tratado disso ao falar de *O Livro dos Esnobes*. Mas Elizabeth Barret pelo menos não era esnobe: os seus poemas políticos têm um ar um tanto impaciente, como se tivessem sido escritos, e até publicados, algo prematuramente – imediatamente antes da queda do seu ídolo. Esses seus velhos poemas políticos são hoje bem pouco lidos; eles estão entre os documentos mais sinceros da história das eras, e muitos disparates modernos poderiam ser corrigidos através da leitura deles. E Elizabeth Barret tinha uma força realmente rara entre poetisas; a força da expressão. Em seu sexo ela se sobressaiu, no epigrama, quase tanto quanto Voltaire no dele. Frases afiadas como: “Mártires pela angústia mas sem a vitória” – ou: “Incenso para adocicar um crime e mirra para amargar uma maldição” – essas expressões, que são espirituosas, passada a velha moda do conceito, vieram de forma bem fresca e espontânea à mente tão moderna dela. Mas o primeiro fato é este, o de que esses seus epigramas nunca eram tão verdadeiros como quando ela se voltava para um dos dois ou três pivôs para os quais a Europa contemporânea estava se voltando. Ela é de longe o mais europeu de todos os poetas ingleses daquela era; todos eles, até mesmo o seu marido, maior poeta que ela, parecem locais ao seu lado. Tennyson e os outros passam longe. Tome qualquer fato político categórico, como a queda final de Napoleão. Tennyson escreveu estes versos profundamente ridículos –

Ele pensou sufocar os corações empedernidos

Dos homens loucos!

como se a derrota de um regimento inglês fosse uma violação das leis da natureza. A Sra. Browning não sabia mais a respeito de Napoleão do que talvez Tennyson soubesse. O seu epigrama sobre a queda de Napoleão vem em um verso:

E os reis novamente se arrepiaram ao sentir o sol.

Talley teria aplaudido isso com as suas velhas e horríveis mãos. O instinto dela acerca do homem de estado e do soldado era bem parecido com o instinto de Jane Austen acerca do cavalheiro e do homem. Não deixa de ser notável que, enquanto a Srta. Austen passou a maior parte da sua vida em um povoado, a Srta. Barret passou a maior parte da sua vida em um sofá. O poder divino de adivinhar parece (por alguma razão que não compreendo) desenvolver-se em tais condições. Infelizmente a Sra. Browning era tal como todos os outros poetas vitorianos ao ser um pouco manca, como grosseiramente disse, tendo uma perna mais curta que a outra. Mas de certa forma o seu caso era extremo. Ela exagerou nos dois sentidos. Ela era forte demais e fraca demais ou (como uma falsa filosofia do sexo expressaria isso) muito masculina e muito feminina. Quero dizer que ela acerta o centro da fraqueza quase que com a mesma precisão enfática com que ela acerta o centro da força. Ela conseguiu finalmente escrever sobre os fundamentos da indústria a “oprimir a vida no que tem de próprio”, uma observação forte e estritamente verdadeira. Infelizmente ela também escreveu sobre Eurípedes “com o seu derramar de lágrimas cálidas”. Em *Um Drama de Exílio*, ela conseguiu escrever uma exposição realmente refinada acerca da relação posterior de Adão com os animais: infelizmente as lágrimas, no geral, de novo são

vertidas na hora errada; e o diretor de teatro dirige um silêncio, somente quebrado pelo derramar de lágrimas de anjo. Quanto barulho fazem as lágrimas de anjos? É um som como o de baldes vazios, de mangueiras ou de cataratas montanhosas? Esse é o tipo de pergunta que o amor extremo de Elizabeth Barrett pelo extremo estava sempre incitando as pessoas a fazer. No entanto a pergunta, como feita, comete uma grave injustiça histórica para com ela; lembramo-nos de todos os versos da sua obra que são fracos o suficiente para serem chamados de “femininos”, esquecemo-nos do monte de versos que são fortes o suficiente para serem chamados de “masculinos”; versos que Kingsley ou Henley teriam pulado de alegria ao imprimir como prova de masculinidade. Ela tinha um dos talentos peculiares da verdadeira retórica, o de uma concentração poderosa. Quanto ao crítico que pensa a poesia dela não dever nada ao grande poeta que era o seu marido, que vá ele para o mesmo lugar para onde foi o homem que acredita não devesse George Eliot nada à imaginação extravagante do Sr. George Henry Lewes. Seja lá até que ponto Browning inspirou ou interferiu, em um determinado sentido ele não interferiu o suficiente. A verdadeira inferioridade dela a ele na literatura está em que ele era conscientemente absurdo, enquanto ela o era inconscientemente.

É natural, no que diz respeito à mudança moral vitoriana, tomar Swinburne como o próximo nome aqui. Ele era o único poeta que também estava, no sentido europeu da expressão, no lugar certo; mesmo que, no sentido da canção gilbertiana, fosse um lugar sitiado. Ele também sabia que algo de crucial estava acontecendo à cristandade; achava que estava se tornando não cristã. Na verdade, é até um pouco divertido que esses dois poetas pró-italianos tenham quase mantido uma correspondência política em versos. A Sra. Browning reprovou severamente aqueles que sequer uma vez

duvidaram da boa fé do Rei da Sardenha, que ela alegava ser verdadeiramente um rei. Swinburne, aludindo liricamente a ela como uma “águia marinha de espécie inglesa”, sugeriu de um modo impreciso que a principal mancada daquele galo selvagem tinha sido o seu apoio a um aventureiro autocrático: “chamando de majestoso a um homem coroado, o qual nada mais era que um rei”. Mas não é justo, mesmo quanto a essa importante afinidade, julgar Swinburne pelas *Canções de Antes do Amanhecer*. São canções de antes de um amanhecer que nunca se levantou. As suas asserções dogmáticas por um longo período nos pareceram decididamente um absurdo. Como, por exemplo, a frase “Glória ao Homem nas Alturas, pois o homem é o mestre de tudo”; após o que nada há a ser dito, exceto que isso não é verdade. Mas, mesmo onde mostra a sua maior força, como naquele sério e em parte justo poema *Diante de um Crucifixo,* Swinburne, o mais latino, o mais erudito, o mais amplamente viajado dos vitorianos, sabia ainda bem menos dos fatos do que a Sra. Browning. Todo o poema *Diante de um Crucifixo* vai abaixo por conta de um simples erro. O de imaginar que os camponeses franceses e italianos que se puseram de joelhos diante do crucifixo o fizeram por serem escravos. Eles se puseram de joelhos porque eram homens livres, provavelmente sendo donos das suas próprias fazendas. Swinburne poderia ter encontrado ao redor de Putney montes de escravos que não tinham crucifixos: mas apenas crucificações.

Quando nos voltamos para a ética e a filosofia, sem dúvida encontramos Swinburne em completa revolta, não apenas contra o idealismo moderado de Tennyson, mas contra a piedade genuína e o entusiasmo moral de gente como a Sra. Browning. Mas aqui, mais uma vez, Swinburne é muito inglês, ou melhor, ele é muito vitoriano, pois a sua revolta é ilógica. Se fosse para revoltar-se de

modo inteligente contra padres e reis, Swinburne teria de ter descrito a vida natural do homem, livre e bela, e a partir disso provado tanto a perniciosidade quanto a irrelevância de tais grilhões. Infelizmente Swinburne primeiro se rebelou contra a natureza e depois tentou se rebelar de idêntico modo contra a religião. As suas canções de regozijo não são realmente imorais; mas as suas canções de tristeza o são. Mas, quando ele atira contra o padre a afirmação de que a carne é grama e a vida, tristeza, ele realmente se mostra à vontade com a resposta comedida: “Foi o que, em várias ocasiões, arrisquei-me a observar”. Quando ele veio a ser, por assim dizer, o defensor da conversão pagã e do prazer, ele ouviu soarem altos os grandes refrãos do seu próprio *Atalanta*, às suas costas, rejeitando tal esperança.

A dicção soberba que reluz através de todo esse drama, que dança ainda primorosamente nos mais líricos *Poemas e Baladas*, que faz algumas aparições maravilhosas nas *Canções de Antes do Amanhecer* e que, afinal, vacila e se desvanece, é, claro, o que há de mais importante em Swinburne. O estilo é o homem; e alguns acrescentarão, e sem fundamento, que este não corresponde a lá tanto homem assim. Mas o próprio estilo sofreria alguma injustiça por parte daqueles que assim falassem. As opiniões expressas são frequentemente tolas e frequentemente bastante insinceras; mas o próprio estilo é coisa mais masculina e natural do que em geral se o faz parecer. Não é nada langoroso ou luxurioso ou meramente musical e sensual, como se poderia depreender tanto dos elogios como das sátiras, das imitações conscientes e inconscientes. Pelo contrário, é uma espécie de paródia combatente e profana do Velho Testamento; e seus versos são feitos de palavras inglesas curtas como as espadas romanas curtas. O primeiro verso de um de seus melhores poemas, por exemplo, diz: “Vivi tempo o suficiente para

descobrir uma coisa, que o amor um dia termina". Nessa sentença, um único e pequeno "e" foge ao íílabo.[21] Ao longo de todas as suas intermináveis tragédias, ele é mais afeiçoado a versos como:

Se alguma vez eu deixar de te honrar,
Envergonhe-me Deus; serei o pior dos vilões.

Os dramas estavam longe de ser curtos e dramáticos; mas as palavras realmente o eram. Não era o seu verso, contudo, meramente fácil; exceto o seu verso muito ruim, como "os lírios e os langores da virtude, / para o êxtase e as rosas do vício", o que, em pobreza de forma e ridículo de sentimento, pode ser chamado de o pior par de versos da literatura universal. Na sua verdadeira poesia (até no mesmo poema), o seu ritmo e a sua rima são tão originais e ambiciosos como os de Browning; e a única diferença entre ele e Browning é não a de que ele seja suave e sem irregularidades, mas a de que ele sempre empluma a irregularidade triunfalmente e Browning frequentemente não o faz:

Que em teu seio haja beijos de muitos,
Nenhum há como os desde muito conhecidos.
Terá sido Alcifrão ou Arisbe,
Anéis de homem ou ouro de mulher,
Que teus lábios encontraram sob a estátua
De onde um olhar irrompeu dotado da mordacidade de um ladrão
Dos olhos do deus-jardim sobre ti,
Em meio às folhas de figueira.

Repare nas rimas desses versos e você verá que são tarefa tão árdua quanto a de Browning: com o senão de ser bem-sucedida. Essa é a verdadeira força de

Swinburne – um estilo. Era um estilo que ninguém era capaz de imitar; e menos que todos o próprio Swinburne, embora ele o tenha tentado ao longo de todos os seus últimos anos. Ele era, se é que já houve algum, um poeta inspirado. Não creio ser esse o tipo mais elevado de poeta. E você nunca descobre quem é um poeta inspirado antes que a inspiração tenha ido embora.

Com Swinburne, entramos no círculo daquela influência vitoriana tardia a que se chamou vagamente de “esteticista”. Como todas as coisas humanas, mas especialmente as coisas vitorianas, esse círculo era não apenas complexo, mas confuso. Nele, coisas que conviviam em paz do ponto de vista emocional estavam categoricamente em guerra do ponto de vista intelectual. No grupo dos pintores, tal círculo consistia nos aliados ou alunos de Ruskin, era piedoso, quase que dolorosamente exato, e estava a copiar detalhes medievais antes por sua verdade que por sua beleza. No grupo dos poetas, era bastante frouxo, sendo Swinburne o líder dos rebeldes. Mas havia um grande homem que estava nos dois grupos, um pintor e poeta, do qual se pode dizer que se elevava como gigante sobre os dois lados de um abismo. Em um sentido estranho e literal, é verdade que o nome Rossetti é importante aqui, pois o nome implica a nacionalidade. Referi-me frouxamente a Carlyle e as Brontë como o romance do norte; o mais próximo a que se pode chegar de uma definição geral do movimento esteticista é chamá-lo de o romance do sul. É aquele vento morno que nunca soprara tão forte desde que Chaucer, no seu frio mês de abril, sentiu o cheiro da primavera em Provença. O inglês sempre achou mais fácil encontrar inspiração nos italianos do que nos franceses; uns gritam para os outros através desse inconquistado castelo da razão. *O Inglês na Itália* e o *Italiano na Inglaterra*, de Browning, estão ambos mais

felizes do que se tivessem estado na França. Rossetti era o italiano na Inglaterra, ao passo que Browning era o inglês na Itália; e o primeiro fato geral respeitante à revolução desencadeada por Rossetti é escrita quando escrevemos o seu nome. Mas se o sul traz calor humano ou canícula, também traz dificuldade. Quanto mais a laranjeira é exuberante em seu desenvolvimento, menos é frouxa em seu contorno. E é precisamente quando o mar está ligeiramente mais morno que o mármore que ele parece ligeiramente mais intratável. Esse, creio eu, é o único poder universal por trás dos movimentos esteticista e pré-rafaelita, os quais concordavam em pelo menos duas coisas: rigor na linha e força – ou melhor: violência – na cor.

Rossetti era um homem memorável em vários sentidos; não se saiu bem em nenhuma arte; caso tivesse conseguido, provavelmente nunca se teria ouvido falar dele. Foi o seu jeitinho de meio fracassado nas duas artes que o tornou um sucesso. Caso tivesse sido um poeta tão bom quanto Tennyson, teria sido um poeta que pintava quadros. Caso tivesse sido um pintor tão bom quanto Burne-Jones, teria sido um pintor que escrevia poemas. É estranho notar, no limiar mesmo do movimento artístico extremo, que esse grande artista, em larga medida, obteve sucesso ao não definir a sua arte. Os seus poemas eram demasiado pictóricos. Os seus quadros demasiado poéticos. É por isso que realmente conquistaram o frio contentamento dos vitorianos, pois de fato queriam dizer algo, ainda que fosse uma pequenina coisa artística.

De um lado, Rossetti estava com Ruskin e, de outro, com Swinburne, ao reviver o instinto decorativo da Idade Média. Enquanto Ruskin, apenas em cartas, louvava essa decoração, Rossetti e os seus amigos a imitavam. Quase que fizeram moldes dos seus poemas. Aquele retorno frequente do refrão, o qual era discutido ridiculamente pelo Prof. Nordau, era, no caso de Rossetti, de uma tristeza tal que às vezes chegava à mesmice. A crítica a lhe ser

feita, de um ponto de vista medieval, não é que ele insistisse em um estribilho, mas que ele não conseguisse insistir em um estribilho alegre. Muitos dos seus poemas eram verdadeiramente medievais, mas teriam sido ainda mais medievais se ele tivesse alguma vez conseguido escrever um refrão como “Dá-lhe, ô!” ou até “Ôu-o-ôu!” em vez de “Troia está em chamas”. Junto a Rossetti está, claro, a sua irmã, verdadeira poetisa, embora ela também exemplificasse aquele conflito pré-rafaelita de pontos de vista que encobriam a coincidência de gostos de ambos. Ambos se valiam de contornos angulosos, de transparências flamejantes, dos símbolos fixos mas, ainda assim, inextricáveis da
grande civilização medieval; mas Rossetti se valia da imagética religiosa (no geral) de maneira irreligiosa, Christina Rossetti se valia dela de maneira religiosa (no geral) de modo a fazer parecer uma religião mais estreita.

Swinburne
(o segundo sentado da esquerda para a direita)
com outros poetas da Era Vitoriana.

Um poeta ou, para ser mais específico, um poema pertence à mesma atmosfera geral e ao mesmo impulso de Swinburne; a atmosfera livre, mas lânguida, da arte vitoriana tardia. Mas desta vez o vento soprou de jardins mais quentes e mais densos que os jardins da Itália. Edward Fitzgerald, um erudito excêntrico, amigo de Tennyson, produziu o que se propunha a ser uma tradução do poeta persa Omar, que escreveu quadras sobre o vinho e as rosas e todas as coisas mais. Se o original persa, ao seu modo, era melhor ou pior que esta versão, é coisa que não devo discutir aqui e que não seria capaz de discutir em parte alguma. Mas é bastante claro que a obra de Fitzgerald é boa demais para ser uma boa tradução. É algo de pessoal e criativo como jamais se escreveu; e a melhor expressão de uma má disposição de espírito, uma disposição que, pelo que sei, pode ser permanente na Pérsia, mas que certamente nessa época era particularmente elegante na Inglaterra. No sentido técnico de literatura, é uma das realizações mais notáveis dessa época; tão poética quanto Swinburne e muito mais perfeita. Sob esse aspecto verbal, a sua qualidade mais impressionante é uma combinação de algo persistente e harmonioso, que flui como um rio ou uma canção, com alguma outra coisa de compacta e prenhe, como um dito conciso entalhado em rocha pelo cinzel de algum filósofo pagão. É ao mesmo tempo uma melodia que se vai e uma inscrição que fica. Daí que, sozinha em meio aos versos românticos e descuidados que primeiro apareceram com Coleridge ou Keats, preserva ainda algo mais da perspicácia e da civilização do século XVIII. Versos como “Um almuadem grita da torre das sombras” ou “As suas bocas estão tapadas com areia” são bem feitos no mesmo sentido em que “A escuridão extremada na vacuidade total” ou “Através das trevas verdejantes e dos caminhos musgosos e ventosos” o são. Mas –

Sim, sim, sempre o arrependimento antes que eu pragueje;
Mas estava eu sóbrio quando praguejei?

são versos bem feitos no mesmo sentido em que o são:

Amaldiçoe com um pequeno elogio, concorde tendo o olhar de malícia
E sem zombar aos outros ensine a zombar.[22]

Isso, assim, alcança o direito de ser considerado a expressão completa daquele ceticismo e daquela tristeza sensual na qual a literatura vitoriana tardia cairia mais e mais: uma espécie de bíblia da descrença. Pois uma forma fria se seguiu à forma quente de Swinburne, a qual era de um tipo fervilhante: ele havia se determinado a demolir sem possuir, ou sequer pensar possuir, os rudimentos da reconstrução; e ele não produziu nada de nacional mesmo sob a forma da destruição. Os tennysonianos ainda passavam por ele tão enfatuadamente quanto garotas colegiais – as brownianas ainda pintavam suas sobrancelhas e mentes em busca da sintaxe perdida de Browning; enquanto o próprio Browning ia longe em busca de Deus, um tanto com o espírito de garoto que mata aula em busca de ninhos de passarinhos. Os céticos do século XIX não abalaram realmente o respeitável mundo e o alteraram, como fizeram os céticos do século XVIII; mas isso ocorreu porque os céticos do século XVIII eram algo mais que céticos e acreditavam nas tragédias gregas, no direito romano, na República. Os céticos swinburnianos não tinham nada além de uma estrutura mental pela qual lutar; e, quando o comum dos ingleses a ouvia, chegava à conclusão de que era uma estrutura mental da qual mais ouviria falar do que experimentaria. Mas esses

poetas tardios, de fato, por assim dizer, estenderam a sua alma por todos os espaços vazios; irmãos mais fracos, artistas desapontados, indivíduos desapegados e pessoas muito jovens eram exauridos e varridos por essas canções; as quais, na medida em que nelas havia algum sentido, eram quase canções sem palavras. Isso porque há algo afinal indescritivelmente masculino, intelectual, na maneira de Fitzgerald expressar o pessimismo que se elevava sobre a encosta que, para os decadentes, estava desmoronando. Mas isso ainda era pessimismo, coisa indigna de um cavalheiro; algo como o ópio, que muitas vezes pode ser um veneno e às vezes um remédio, mas nunca alimento para nós, que somos dirigidos pela ordem interior não apenas de pensar mas de viver, não apenas de viver mas de crescer e não apenas de crescer mas de construir.

E, de fato, vemos a insuficiência desses tristes extremos mesmo no nome seguinte entre os poetas grandes; vemos a paródia swinburniana do medievalismo, o catolicismo invertido dos decadentes lutando para, de algum modo, voltar a pisar firme. A escola dos estetas tinha, não muito injustamente, a fama de simples *dilettanti*. Mas é justo dizer que no nome seguinte entre eles, um operário e comerciante, já sentimos algo daquele retorno a questões reais, levando às revoltas reais que, afinal, puseram fim ao vitorianismo. É verdade que, quanto à mera arte das palavras, William Morris levou bem mais longe que Swinburne ou Rossetti a mera imitação da rígida ornamentação medieval. Os outros medievalistas tinham os seus momentos modernos; os quais eram (ah, se soubessem) muito mais medievais que os seus momentos medievais. Swinburne podia escrever:

Haveremos de ver Bonaparte, o bastardo,
Bater os calcanhares com o pescoço numa corda.

Tem-se a receosa impressão de que William Morris teria escrito algo como:

> *E a parentela do debilitado rei Bonaparte*
> *Recebeu um elevado patíbulo por seus serviços prestados.*

Rossetti conseguiu, pelo menos uma vez, escrever poesia sobre uma mulher de verdade e chamá-la “Nanda”. Tem-se a confusa suspeita de que Morris a teria chamado de “Srta. Fernanda”.

Mas tudo o que à primeira vista parece arcaico e decorativo em Morris realmente advém do fato de que ele era mais real e viril que Swinburne ou Rossetti. Advém do fato de que ele realmente era – coisa de que ele tão frequentemente se chamava – um artífice. Ele tinha força masculina o suficiente para ser caprichoso: isto é, à parte os modos masculinos, caprichoso em seu próprio ofício. Se os seus poemas se pareciam muito com papéis de parede, era porque ele realmente era capaz de fazer papéis de parede. Ele sabia que os versos de um poema devem estar em fila, tal como estacas devem estar em fila; e ele sabia que nem estacas nem poesia parecem nem um pouco piores por serem simples ou até mesmo severas. De certa forma, Morris era ainda mais criativo por sentir os limites difíceis da criação tal como os teria sentido se trabalhando não em palavras mas em madeira; e se ele era demasiadamente dominado pelas meras convenções dos medievais, isso em grande parte se devia a que estes fossem (seja lá o que fossem) a melhor irmandade de operários que o mundo provavelmente conhecerá.

Até mesmo tudo aquilo que era instado contra Morris faz parte, assim, da sua importância ética; parte da mais promissora e salutar mudança que ele estava imprimindo meio inconscientemente ao movimento da arte moderna.

Os seus companheiros socialistas mais nebulosos o culpavam por ter ganhado dinheiro; mas isso ocorreu, pelo menos em alguma medida, porque ele fez outras coisas para ganhar dinheiro: fazia parte do verdadeiro e reconfortante fato de que aparecera pelo menos um esteta capaz de fazer algo. Se ele era um capitalista, pelo menos era o que os capitalistas recentes não podem ser ou não serão – algo de mais alto que um capitalista, um comerciante. Comparado com aristocratas como Swinburne ou estrangeiros como Rossetti, ele era vitalmente inglês e vitalmente vitoriano. Ele herda algo daquela honra paradoxal que Napoleão deu com relutância a uma nação de lojistas. Ele foi o último dessa nação; ele não saiu para jogar golfe: como aquele iniciador do tipo do lojista artístico, Samuel Richardson, “ele sustentou a sua loja e a sua loja o sustentou”. Pode-se exagerar facilmente a importância do seu socialismo. Entre outros aspectos menores, ele não era um socialista; ele era uma espécie de anarquista dickensiano. O seu instinto para títulos sempre foi formidável. É parte do seu instinto de decoração: pois, numa página, o título sempre parece importante e a massa de assuntos impressa um mero dado sob ele. E ninguém jamais teve títulos mais nobres que *As Raízes das Montanhas e O Bosque e o Fim do Mundo*. Tão sugestivo é o título, que o leitor sente mal precisar ler a história. Mas, no fim das contas, ele nunca escolhe um título melhor que aquele de sua utopia social, *Notícias de Lugar Nenhum*. Ele a escreveu enquanto os últimos vitorianos já estavam envolvidos com a sua tarefa audaciosa de consertar o futuro – a tarefa de narrar hoje o que aconteceu amanhã. Eles intitulavam os seus livros com títulos frios a lembrar corredores retos e de mármore – títulos como *Olhando Para Trás*. Mas Morris era um artista bem como um anarquista. *Notícias de Lugar Nenhum* é um título irresponsável; e é um livro irresponsável. Ele não descreve o problema já resolvido; ele não descreve a riqueza monopolizada pelo

governo nem dividida igualmente entre os cidadãos. Ele simplesmente descreve um país desconhecido onde todas as pessoas, todos os dias, se sentem bem dispostas. Que ele conseguisse sequer sonhar com tal coisa, eis aí a sua verdadeira dignidade enquanto poeta. Ele foi o primeiro dos estetas a sentir o cheiro do medievalismo como um cheiro da manhã; e não como um mero odor de decadência.

Com ele, chega quase a seu fim a poesia peculiarmente vitoriana; e, no geral, é um final feliz. Existem muitos outros nomes menores da maior importância; mas, por um motivo ou outro, eles não advêm das escolas que dominaram essa época. De tal modo que Thompson, o autor de *A Cidade da Noite Terrível,* era um poeta excelente; mas o seu pessimismo, combinado com uma combatividade cerrada, não segue nenhuma das grandes mas frouxas tendências da era swinburniana. Todavia, ele era uma grande pessoa – ele sabia como ser democrático inconscientemente. Daí que Coventry Patmore fosse pessoa bem maior. Ele estava incendiado de ideias, tal como Browning – e, no geral, de ideias mais verdadeiras. Ele era tão excêntrico e ornamentado e elisabetano quanto Browning; e frequentemente em tons e metros que nem mesmo Browning fora bárbaro o suficiente para conceber. Ninguém jamais esquecerá a primeira vez em que leu a insinuação de Patmore de que Deus fez o cosmo gigantesco só “para criar uma porcaria qualquer”; assim como ninguém jamais esquecerá o grito repentino que deu quando ouviu pela primeira vez a Sra. Todgers pedir o esboço grosseiro de uma perna de pau. Tais coisas não são piadas, mas descobertas. Mas o fato mesmo de que Patmore fosse o Browning católico, como de fato era, o manteve fora da atmosfera vitoriana. O inglês vitoriano tão só o tomou como um sentimentalista indecente, tal como tomou as quentes, humildes e religiosas diaristas da Itália

ou da Espanha. Algo do mesmo destino se deu com o mais poderoso integrante daquele último grupo vitoriano a que se chamava “Poetas Menores”. Aí estavam vários outros artistas finos: notavelmente o Sr. William Watson, o qual é verdadeiramente vitoriano ao fazer uma tentativa valorosa de passar por cima dos decadentes e retornar à razão correta de Wordsworth:

Ainda não paguei ao mundo
O mal e a cortesia insolente
De lhe oferecer minha baixeza como um presente.

Mas nenhum deles era sequer capaz de compreender Francis Thompson; a sua humildade elevadíssima, as suas montanhas de pormenores místicos, a sua fraqueza ocasional e desembaraçada, as suas blasfêmias sagradas e repentinas. Talvez a mais curta definição da era vitoriana seja a de que ele permaneceu fora dela.

O romance de

Charles Dickens

Um conto de duas cidades

Como exemplo da obra literária de Dickens, *Um Conto de Duas Cidades* não está mal intitulado. É sua ligação mais típica com os ideais civis da Europa. Todos os seus outros contos foram contos de uma cidade. Em espírito, ele era um londrino caipira; ainda que esse rótulo tenha sido retorcido injustificadamente para significar um grosseirão. De acordo com a velha, sensata e proverbial experiência, um londrino caipira era um homem nascido ao alcance do soar de sinos de Bow.[23] Isto é, ele era um homem nascido ao alcance do apelo imediato de uma nobre civilização e religião eterna. Shakespeare, no coração de sua floresta fantástica, volta-se com esplêndida rapidez para o ideal londrino como, afinal de contas, o verdadeiro ideal. Por um gracejo, por uma reação, por um indolente amor de verão ou por um ainda mais indolente ódio de verão, é bom vaguear pela desconcertante floresta de Arden. É correto que aqueles que estão loucos de amor ou loucos com a ausência de amor, aqueles que estão cansados da loucura das cortes ou cansados ainda mais da sua sabedoria, é natural que essas pessoas procurem desaparecer no eclipse tremulante da floresta. Contudo, é aqui que Shakespeare faz uma de suas mais impressionantes e desconcertantes afirmações de uma verdade. Eis aqui um daqueles momentos raros e extraordinários do qual se pode dizer que há uma instrução de palco de “Começa o espetáculo de Shakespeare”. Ele admitiu que, para os homens cansados das cortes, para os homens fartos das cidades, a floresta é o lugar mais sábio, e ele a louvou com todo o seu puro

êxtase lírico. Mas, quando um homem chega de repente a esse piquenique celestial, um homem que não está farto das cidades, mas farto da fome, um homem que não está cansado das cortes, mas cansado de andar, nesse momento, então, Shakespeare diz, com uma sinceridade destruidora, e grita o elogio da civilização humana prática:

> *Ah, se você já tivesse pensado em dias melhores,*
> *Ah, se já tivesse tomado parte de banquetes de bons homens,*
> *Ah, se já tivesse estado onde os sinos pesarosos tocavam na igreja,*
> *Ah, se das suas pálpebras já tivesse secado uma lágrima*
> *Ou se você soubesse o que é compadecer-se e ser compadecido*

Mesmo em Shakespeare, não existe nada mais encantador que essa ideia de um círculo de homens ricos fingindo viver sem conforto no campo e do único homem realmente faminto entrando, espada na mão, e louvando a cidade. “Ah, se você já tivesse estado onde os sinos pesarosos tocavam na igreja”; se você já tivesse vivido ao alcance do soar de sinos de Bow; se você já tivesse sido feliz e orgulhoso o suficiente para se chamar de caipira londrino.

Charles Dickens (1812 - 1870).

Sempre devemos nos lembrar dessa distinção no caso de Dickens. Dickens é o grande caipira londrino, ao mesmo tempo trágico e cômico, o qual entra repentinamente no banquete árcade dos estetas e diz, “Não mais bebam nem comam”, e lhes diz que não deverão comer “até que a necessidade esteja servida”. Se há uma coisa que ele teria apoiado instintivamente, é o crescimento da cidade na medida em que significasse o crescimento da civilização. E nós todos devemos (espero eu) apoiar o crescimento da cidade se isso significar o crescimento da civilização. A objeção ao crescimento do subúrbio da Manchester ou da Birmingham modernas é simplesmente a de que um subúrbio como esse é muito mais bárbaro do que qualquer vilarejo da Europa jamais poderia ser. E, mais uma vez, se há algo que Dickens teria odiado definitivamente, é a abordagem geral da natureza como um espetáculo de teatro, um elemento de decoração de cena que se tornou a marca distintiva da cultura de nossas classes mais ricas. Apesar dos muitos belos quadros de paisagem natural, especialmente ao longo das estradas inglesas, ele no geral estava enfaticamente do lado da cidade. Ele estava do lado dos tijolos e argamassa. A sua força estava, afinal de contas, no fato de que ele era um homem da cidade. Mas a sua fraqueza, afinal de contas, a sua fraqueza calamitosa estava no fato de que ele era um homem da cidade.

Quanto a todas as coisas práticas, ele nunca esteve fora de lugares como Chatham e Londres. Ele até viajou pela Europa; mas é certo que a viagem de nenhum homem jamais foi tão superficial quanto a dele. Ele foi mais superficial que o menor e o mais comum dos turistas. Ele percorreu a Europa sobre pernas-de-pau; ele nunca tocou o solo. Existe um teste, um único teste, para saber se um homem tirou algum proveito de sua viagem pela Europa. Um inglês é, enquanto tal, um

europeu e, à medida que se aproxima dos principais esplendores da Europa, ele deve sentir que está voltando para casa. Se ele não se sente em casa, teria feito muito melhor ficando em casa. A Inglaterra é um verdadeiro lar; Londres é um verdadeiro lar; e todos os sentimentos essenciais de aventura ou de pitoresco podem ser facilmente obtidos saindo à noite pelas planícies de Essex ou pelas colinas de mata aberta de Surrey. A sua visita à Europa é inútil a menos que lhe dê a sensação de retorno de um exílio. A sua primeira visão de Roma é inútil a menos que você sinta que já a viu antes. Logo, as experiências de estrangeiro e as incursões continentais de Dickens eram inúteis e fúteis. Ele as aproveitou tal como teria aproveitado, enquanto garoto, um passeio a galope de Chatham até alguns prados estranhos, como teria aproveitado, enquanto adulto, uma torrente em um barco de polícia dos charcos até o extremo leste de Londres. Mas ele era o caipira londrino se aventurando longe; ele não era o europeu voltando para casa. Ele ainda era o esplêndido caipira londrino Orlando, do qual falei acima; ele não conseguia deixar de supor que todos os homens, estando felizes em suas maneiras pastorais, são misteriosos canalhas estrangeiros. O verdadeiro discurso de Dickens para a civilização preguiçosa e risonha da Europa do sul realmente teria sido as palavras de Shakespeare:

Mas seja lá quem você for,
Quem for nesse deserto inacessível,
Sob a sombra de galhos melancólicos,
Deixe e se esqueça das horas rastejantes.
Ah, se você já tivesse visto coisas melhores,
Ah, se você tivesse nascido onde os sinos
pesarosos tocavam na igreja.

Ah, em suma, se tivesse tido a vantagem de nascer ao alcance do soar dos sinos de Bow. Dickens realmente não era capaz de conceber que existisse outra cidade além da sua.

É necessário, pois, insistir em que Dickens nunca compreendeu o resto da Europa, porque só assim podemos apreciar a coisa realmente memorável que ele fez em *Um Conto de Duas Cidades.* É necessário perceber, antes de tudo, o fato de que para ele Londres era o centro do universo. Ele de forma alguma compreendia o verdadeiro sentido em que Paris era a capital da Europa. Ele nunca se deu conta de que todas as estradas levam a Roma. Ele nunca sentiu (como um inglês pode sentir) que antes de londrino ele era um ateniense. Mesmo com tudo contra ele, ele fez essa coisa impressionante. Ele escreveu um livro sobre duas cidades, uma das quais ele compreendia; a outra ele não compreendia. E a sua descrição da cidade que ele efetivamente não conhecia é quase melhor que sua descrição da cidade que efetivamente conhecia. Este é o ponto de partida do que há de inquestionável em Dickens; o que se chama de gênio; aquilo sobre o que toda pessoa tem de falar direta e nitidamente porque ninguém sabe o que é. Pois uma palavra simples (como, por exemplo, a palavra “tolo”) sempre recobre um mistério infinito.

Um Conto de Duas Cidades é um dos matizes mais trágicos da vida tardia de Dickens. Poder-se-ia dizer que ele ficava mais triste à medida que ficava mais velho; mas isso seria falso, por duas razões.Em primeiro lugar, um homem nunca ou só muito raramente fica mais triste à medida que fica mais velho; ao contrário, os jovens amantes mais melancólicos podem ser quarenta anos depois encontrados entre risinhos com o seu vinho do porto. E, em segundo lugar, Dickens nunca ficou velho, nem mesmo no sentido físico. O cansaço que apareceu nele aparecera nos primeiros tempos de sua vida; devia-se

não à idade, mas a excesso de trabalho e sua maneira exagerada de fazer tudo. Chamar Dickens de vítima de desencanto senil seria tão absurdo quanto dizer o mesmo de Keats. Tal como era, essa fadiga se devia não à diminuição da velocidade do seu sangue, mas antes à sua rapidez incessante. Ele não estava cansado por conta de sua idade; estava antes cansado por conta da sua juventude. E, embora *Um Conto de Duas Cidades* esteja cheio de tristeza, também está cheio de entusiasmo; tal *pathos* é um *pathos* jovem, não velho. Contudo, existe uma circunstância que torna importante o fato de que *Um Conto de Duas Cidades* seja uma das últimas obras de Dickens. Tal fato é o fato de sua dependência para com outro dos grandes escritores da era vitoriana. E é com relação a isso que podemos perceber melhor a verdade do que tenho dito; a verdade de que a sua efetiva ignorância da França correu a par de uma surpreendente percepção intuitiva da verdade sobre ela. É aqui que ele porta mais nitidamente a clara marca do homem de gênio; a de que ele é capaz de compreender o que não compreende.

Dickens foi animado ao estudo da Revolução Francesa e à redação de um romance sobre ela pelo exemplo e influência de Carlyle. Thomas Carlyle indiscutivelmente redescobriu, para o homem inglês, a revolução que era o fundamento de todas as suas políticas e reformas. É uma piada marginal e divertida que a Revolução Francesa tivesse de ser descoberta para os bretões pelo único escritor inglês que não acreditava realmente nela. De todo modo, os críticos mais competentes e mais recentes daquele grande renascimento concordam em ver na obra de Carlyle uma competência da mais penetrante e detalhista. Carlyle tinha lido um monte de coisas sobre a Revolução Francesa. Dickens não tinha lido absolutamente nada, exceto Carlyle. Carlyle era um homem que elaborava as suas ideias por meio da

verificação cuidadosa de documentos e da checagem de referências. Dickens era um homem que reunia as suas ideias a partir de sugestões dispersas nas ruas, e tais ruas sendo sempre as mesmas; como disse, ele era o cidadão de uma única cidade. Carlyle era erudito ao seu modo; Dickens era ignorante de todos os modos. Dickens era um inglês apartado da França; Carlyle era um escocês, historicamente ligado à França. E ainda assim, tendo tudo isso sido dito e atestado, Dickens está mais certo que Carlyle. A Revolução Francesa de Dickens é provavelmente mais parecida com a Revolução Francesa real que a de Carlyle. É difícil, senão impossível, expor os fundamentos dessa forte convicção. Só se pode falar disso empregando aquele método excelente que o Cardeal Newman empregou ao falar sobre as “notas” do catolicismo. Existem certas “notas” da Revolução. Uma das notas da Revolução foi aquilo que pessoas estúpidas chamam de otimismo e pessoas sensatas chamam de espírito elevado. Carlyle nunca pôde perceber isso, pois, com toda a sua energia espiritual, ele não tinha espírito elevado algum. É por isso que ele preferia prosa a poesia. Ele conseguia compreender a retórica; pois retórica significa cantar com um objetivo. Mas ele não conseguia compreender poemas líricos; pois o poema lírico significa cantar sem um objetivo; como todas as pessoas fazem quando estão felizes. Ora, com todo o seu sangue e sua guilhotina negra, a Revolução Francesa estava cheia de simples espíritos elevados. Ou melhor, estava cheia de felicidade. Esse cantarolar e essa amenidade, Carlyle nunca os encontrou realmente na Revolução, pois não conseguia encontrá-los em si mesmo. Dickens conhecia menos da Revolução, mas tinha em si mais dela. Quando Dickens atacava abusos, ele os abatia precisamente com aquele tipo de contentamento alegre e bastante unilateral com que a patuleia francesa abatera a Bastilha. Dickens acreditava completa e inocentemente em certas coisas;

ele teria, creio eu, empunhado a espada por elas. Carlyle meio que acreditava em meia centena de coisas; ele ao mesmo tempo tinha mais de místico e mais de cético. Carlyle era o tipo perfeito do criado resmungão; o velho criado resmungão das comédias aristocráticas. Ele acompanhava a aristocracia, mas ele rosnava enquanto acompanhava. Ele era obediente sem ser servil, tal como Caleb Balderstone era obediente sem ser servil. Mas Dickens era o tipo de homem que realmente poderia ter se rebelado em vez de resmungado. Ele poderia ter ido para as ruas e lutado, tal o homem que tomou a Bastilha. Tem alguma significância nacional que, quando falamos do homem na rua, isso significa uma figura em silêncio, que anda arrastadamente, que é até uma figura fraca. Quando o francês fala do homem na rua, isso significa perigo na rua.

Ninguém pode deixar de notar essa diferença profunda entre Dickens e Carlyle, o qual aquele copiou manifestamente. Esplêndidas e simbólicas como fossem as cenas de Carlyle da Revolução Francesa, ao lê-las temos a sensação curiosa de que tudo está se passando à noite. Em Dickens, até massacres acontecem de dia. Carlyle sempre pressupõe que, já que se trata de tragédias, logo os homens que as fazem se sentem trágicos. Dickens sabe que o homem que perpetra as piores tragédias é o homem que se sente cômico; como, por exemplo, o Sr. Quilp. A Revolução Francesa era um mundo muito mais simples do que Carlyle poderia compreender; pois Carlyle era sutil, não simples. Dickens podia compreendê-lo, pois ele era simples, não sutil. Ele compreendia aquela pura raiva contra a pura injustiça política; ele compreendia, ainda, aquela óbvia vingança e aquela óbvia brutalidade que se seguiu. “A crueldade e o abuso do poder absoluto”, disse ele para um americano dono de escravos, “são duas das paixões más da natureza humana”. Carlyle era totalmente incapaz de se erguer à

altura desse elevado senso comum. Ele deve sempre encontrar algo de místico na crueldade da Revolução Francesa. O resultado é igualmente ruim, ache ele algo misticamente bom e o chame de anarquia, ache ele misticamente ruim e o chame de governo do mais forte. Em ambos os casos ele não conseguia compreender a justiça de senso comum e a vingança de senso comum de Dickens e da Revolução Francesa.

Contudo, Dickens deu um toque final e perfeito a toda essa concepção da mera rebelião e da mera natureza humana. Carlyle escreveu a história da Revolução Francesa e fez da história uma mera tragédia. Dickens escreve a história sobre a Revolução Francesa e de forma alguma faz da Revolução em si uma tragédia. Dickens sabe que uma insurreição raramente é uma tragédia; em geral é algo que evita uma tragédia. Todas as verdadeiras tragédias são silenciosas. Os homens combatem uns aos outros com gritos furiosos, porque os homens combatem uns aos outros com cavalheirismo e um inalterável sentido de fraternidade. Mas as árvores combatem umas às outras numa calmaria total; porque elas se combatem umas às outras cruelmente e sem clemência. Neste livro, tal como na história, a guilhotina não é a calamidade, mas antes a solução da calamidade. O pecado de Sydney Carton é um pecado de rotina, não de revolução. A sua melancolia é a melancolia de Londres, não a de Paris.

Grandes esperanças

Grandes Esperanças, que foi escrito no crepúsculo da vida e da fama de Dickens, caracteriza-se pela ironia serena e até pela tristeza, o que o coloca bastante à parte entre as suas outras obras. Nunca pode Dickens ser chamado de cínico, ele tinha demasiada vitalidade; mas comparado aos

outros livros este é cínico; mas tem o cinismo suave e gentil da velhice, não o cinismo pesado da juventude. Ser um cínico jovem é ser um cínico grosseiro; mas Dickens, que fora tão perfeitamente romântico e sentimental em sua juventude, pôde permitir-se esse toque de dúvida na experiência variegada de sua meia idade. Nunca quaisquer livros de Dickens poderiam ser chamados de thackerianos. Ambos os homens eram grandes demais para isso. Mas, comparado às outras produções dickensianas, este livro pode ser chamado de thackeriano. É um estudo da fraqueza humana e da sua vagarosa rendição. Ele descreve quão facilmente um rapagão de instintos puros e decentes pode ser levado a se preocupar mais com posição social e orgulho e com os níveis da nossa sociedade estratificada do que com a velha amizade e a honra. É um capítulo extra a *O Livro dos Esnobes.*

A melhor forma de exprimir a mudança que esse livro marca na obra Dickens cabe em uma única frase. Neste livro, pela primeira vez, o herói desaparece. O herói descendeu, até chegar em Dickens, por uma longa linhagem que começa com os deuses, ou melhor, se é que se pode dizê-lo, que começa com Deus. Primeiro vem a Deidade e em seguida a imagem da Deidade; primeiro vem o deus e em seguida o semideus, o Hércules que trabalha e faz conquistas antes que receba a sua coroa celestial. Essa ideia, com mistério contínuo e modificações, continuou por trás de todas as fábulas românticas; o semideus se tornou o herói do paganismo; o herói do paganismo se tornou o cavaleiro errante do cristianismo; o cavaleiro errante que vagava e se frustrava antes que triunfasse se tornou o herói da prosa romance tardia, o romance em que o herói tinha de travar um duelo com o vilão, mas sempre sobrevivia, no qual o herói montava cavalos desesperados noite adentro para resgatar a heroína, mas sempre a resgatava.

Do herói moderno capaz de heroísmo, esse semideus de cartola, pode-se dizer que ele alcança seu momento supremo e seu exemplo típico lá pelo momento em que Dickens estava escrevendo aquela fulminante, emocionante e altamente improvável cena de *Nicholas Nickleby*, a cena em que Nicholas denuncia desesperadamente o abominável Gride em sua hora suprema de triunfo irônico e satisfeito, e um baque no piso do andar de cima lhes diz que o pai tirânico da heroína tinha morrido bem a tempo de libertá-la. Essa é a apoteose do puro heroico tal como Dickens o encontrou e como Dickens, em certo sentido, lhe deu continuidade. Pode-se dizer que em parte alguma isso aparece com tão inequívoca jovialidade, beleza, bravura e virtude como aparece em *Nicholas Nickleby*. Walter Gay é um herói mais simples e descuidado, mas, quando ele está fazendo qualquer uma das coisas da história, ele é puramente heroico. Kit Nubbles é um herói mais humilde, mas ele é um herói; quando é bom, ele é muito bom. Até mesmo David Copperfield, que confessa tremores infantis e evasivas infantis no relato que dá de sua infância, interpreta o estrito e rígido papel do *gentleman* cavalheiresco em todas as cenas ativas e determinantes da história. Mas *Grandes Esperanças* pode ser chamado, como *A Feira das Vaidades,* de um romance sem herói. Quase todos os romances de Thackeray, com exceção de *Esmond*, são romances sem herói, mas só um dos romances de Dickens pode ser descrito assim. Não quero dizer que seja um romance sem um *jeune premier*, um homem jovem pronto para amar; *Pickwick* o é e, também, *Oliver Twist* e, talvez, *Loja de Antiguidades*. Quero dizer que este é um romance sem herói no mesmo sentido bem mais profundo e mais terrível em que *Pendennis* é também um romance sem herói. Quero dizer que este é um romance em que se almeja principalmente mostrar que o herói não é heroico.

Todas e quaisquer considerações como essas devem parecer exagerar a tese. Pip é uma pessoa muito mais prazerosa que Nicholas Nickleby. Ou, para dar um exemplo mais forte em prol do argumento, Pip é uma pessoa muito mais prazerosa que Sidney Carton. Ainda assim, o fato se sustenta. A maior parte das ações pessoais de Nicholas Nickleby tem o propósito de mostrar que ele é heroico. A maior parte das ações pessoais de Pip tem o propósito de mostrar que ele não é heroico. O estudo de Sidney Carton tem o propósito de indicar que, com todos os seus vícios, ele era um herói. O estudo de Pip tem o propósito de indicar que, com todas as suas virtudes, ele era um esnobe. O motivo da explicação literária é diferente. Pip e Pendennis têm o propósito de mostrar como as circunstâncias podem corromper os homens. Sam Weller e Hércules têm o propósito de mostrar como heróis podem dominar as circunstâncias.

Essa é a visão preliminar do livro, necessária se formos considerá-lo como um fato real e separado na vida de Dickens. Dickens tinha muitos estados de espírito porque era um artista; mas ele tinha um grande estado de espírito, porque era um grande artista. Qualquer diferença, portanto, do transcorrer geral, ou melhor (peço desculpas a Dickens), da condução geral da sua criação, é muito importante. Este é o único ponto da sua obra em que não direi que ele sinta como Thackeray, menos ainda que pense como Thackeray, muito menos que escreva como Thackeray, mas que esta é a única das suas obras em que ele compreende Thackeray.

Pip, ainda criança encontra Magwitch no cemitério.
Ilustração contida numa edição de
Grandes Esperanças de 1885.

Em certo sentido ele se coloca no mesmo lugar; ele considera a humanidade quase que do mesmo ângulo pelo qual a humanidade é considerada em um dos romances sociáveis e sarcásticos de Thackeray. Quando trata de Pip, ele se determina não a mostrar a força dele como a força de Hércules, mas a mostrar a sua fraqueza como a fraqueza de Pendennis. Quando se determina a descrever as grandes esperanças de Pip, ele não se determina, como num conto de fadas, a expressar a ideia de que essas grandes esperanças se cumprirão; desde o começo ele se determina a expressar a ideia de que essas grandes esperanças serão desapontadoras. Bem podemos, como observei alhures, apor a todos os livros de Dickens o título de *Grandes Esperanças*. Todos os seus livros estão cheios de uma esperança tênue, mas ardente de tudo; esperança da próxima pessoa que calhará de falar, da próxima chaminé que calhará de fazer fumaça, do próximo acontecimento, do próximo êxtase; da realização de qualquer ardente fantasia humana. Mas o único livro a que ele deu o nome de *Grandes Esperanças* foi o único livro em que a esperança nunca se realiza. Foi assim com a totalidade daquela geração magnífica e inconsciente a que ele pertencia. Toda a glória daquela velha classe média inglesa estava em que ela era inconsciente; sua excelência estava inteiramente aí, em que ela fosse a cultura da nação e não o soubesse. Se Dickens viesse alguma vez a saber que era um otimista, teria deixado de ser feliz.

É necessário deixar claro este primeiro ponto: que em *Grandes Esperanças* Dickens estava realmente tentando ser um calmo, imparcial e até cínico observador da vida humana. Dickens estava tentando ser Thackeray. E o triunfo final e surpreendente de Dickens é este: que até a essa história moderna e moderada ele dá uma energia incomparável, a qual não é moderada e não é moderna. Ele está tentando ser sensato; mas, contra si mesmo, ele está

inspirado. Ele está tentando ser detalhado, mas, contra si mesmo, ele é gigantesco. Comparado ao resto de Dickens, este é Thackeray; mas, comparado a todo o Thackeray, só podemos dizer, em um supremo elogio, que é Dickens.

Tome-se, por exemplo, a questão do esnobismo. Dickens conseguiu admiravelmente descrever as dúvidas e vaidades do desolado Pip enquanto este anda pela rua em suas novas roupas de cavalheiro, as roupas de que está tão orgulhoso e tão envergonhado. Nada pode ser tão formidavelmente humano, em especial nada pode ser tão formidavelmente masculino quanto aquela combinação de narcisismo e autoconfiança e até insolência com uma sincera e indefesa sensibilidade ao mais tênue sopro de ridículo. Pip se acha melhor que todas as pessoas, e ainda assim qualquer um é capaz de repreendê-lo; esse é o eterno sexo masculino, talvez o eterno cavalheiro. Dickens descreveu perfeitamente essa vacilante e indefesa dignidade. Dickens descreveu perfeitamente quão mal armado isso se mostra contra o humor grosseiro da verdadeira humanidade – a verdadeira humanidade que Dickens ama, mas que idealistas e filantropos não amam, a humanidade de cocheiros e verdureiros e de homens cantando no vagão de terceira classe; a humanidade do empregado de Trabb. Ao descrever a fraqueza de Pip, Dickens é tão verdadeiro e tão delicado quanto Thackeray. Mas Thackeray poderia facilmente ter sido tão verdadeiro e delicado quanto Dickens. Esse olho ligeiro e calmo para os frêmitos da humanidade era algo que Dickens possuía, mas que também outros possuíam. George Eliot e Thackeray poderiam ter descrito a fraqueza de Pip. O que precisamente George Eliot e Thackeray não teriam conseguido descrever é o vigor do empregado de Trabb. Teria havido um humor admirável e um perspicaz senso de observação em seus relatos sobre esse diabrete intolerável. Thackeray ter-nos-ia dado pequenos e leves vestígios do empregado de Trabb,

absolutamente verdadeiros quanto à característica e o tom do humor, tal como, em seus romances do século XVIII, os vislumbres de Steele ou de Bolingbroke ou do Dr. Johnson são exata e perfeitamente verdadeiros quanto ao tom e a características dos seus humores. George Eliot, em seus primeiros livros, ter-nos-ia dado retalhos sagazes e peculiares do verdadeiro dialeto do empregado de Trabb, tal como nos deu retalhos sagazes e peculiares do verdadeiro modo de falar em uma cidade interiorana central. Em seus últimos livros, ter-nos-ia dado explicações altamente racionalistas para o empregado de Trabb; o que teríamos de deixar de ler. Mas precisamente o que eles não nos podem dar, e precisamente o que Dickens nos dá, é o rebuliço do empregado de Trabb. O indomável ímpeto e energia em um personagem é que eram a suprema e tão indescritível grandeza de Dickens. Ele conquistava por ímpetos; ele atacava em massas; ele carregava as coisas numa ponta de lança numa investida de lanças; ele era o Rupert da ficção. O fundamental em qualquer personagem de Dickens, em Sam Weller ou Dick Swiveller, em Micawber, em Bagstock ou no empregado de Trabb – o fundamental em qualquer dessas figuras é que elas não podem ser esgotadas. Um personagem de Dickens primeiro lhe acerta no nariz, depois na cintura, depois no olho e depois de novo na cintura, com a rapidez enganadora de uma espécie de máquina de espancamento. A cena em que o empregado de Trabb ultrapassa continuamente Pip, de modo a titubear e cambalear até que se reaproximem como se num primeiro encontro, é algo bastante de acordo com as verdadeiras faculdades de uma tal personagem; isso poderia ter sido sugerido por Thackeray ou George Eliot ou por qualquer realista. Mas a questão em relação a Dickens é que existe um ímpeto nos ímpetos do menino; o escritor e o leitor sentem um ímpeto junto com ele. Eles

provocam com ele, arregalam os olhos com ele, cambaleiam com ele, compartilham a vitalidade inexprimível do ar que emana desse sátiro violento e saltitante. Entre outras coisas o empregado de Trabb é um menino; ele sente um êxtase físico ao girar como um bumerangue e saltar até o céu como uma bola. Ao descrever essa característica, faz-se apenas justiça com dizer que Dickens é Dickens e que nenhuma outra pessoa chega sequer perto dele. Ninguém sente em seus ossos que Felix Holt era forte como ele sente em seus ossos que o pequeno Quilp era forte. Ninguém é capaz de sentir que até a magnífica beijoca de Rawdon Crawley no rosto de Lorde Steyne é tão cheia de vida e estimulante quanto “um chute atrás do outro” dispensado pelo velho Sr. Weller ao cambaleante e bailador Stiggins, enquanto conduz este pela sarjeta. Essa característica, não importa se expressa intelectual ou fisicamente, é a característica profundamente popular e eterna de Dickens; era isso que ninguém mais era capaz de fazer. Essa característica é a que sempre deu o seu poder contínuo e a sua poesia ao comum das pessoas em toda parte. Essa característica é vida; é a alegria da vida sentida por aqueles que nada têm além da vida. É isso o que todos os aristocratas sempre odiaram e temeram no povo. E é isso o que o pobre Pip realmente odeia e teme no empregado de Trabb.

O jovem Dickens.

Um grande homem de letras ou qualquer grande artista é simbólico sem que o saiba. As coisas que ele descreve são tipos porque são verdades. Pode ser que alguma vez Shakespeare tenha dito para si mesmo, ou que não o tenha dito, que Ricardo II era um símbolo filosófico; mas toda boa crítica deve necessariamente vê-lo assim. Pode ser que seja uma questão sensata a de se um artista deve ser alegórico. Entre homens sãos não pode haver dúvida alguma de que o crítico deve ser alegórico. Spenser pode ter saído perdendo por ser menos realista que Fielding. Mas qualquer boa crítica de Tom Jones deve ser tão mística quanto *A Rainha das Fadas*. Daí que, ao falar de um livro excelente como *Grandes Esperanças,* seja quase inevitável que demos, até mesmo às suas figuras despretensiosas e realistas, algum vigoroso misticismo. Pip é Pip, mas ele também é o esnobe bem-intencionado. E isso é até mais verdadeiro acerca daquelas duas grandes figuras que saem em defesa da democracia inglesa. Pois, de fato, a primeira e última palavra da democracia inglesa é dita com Joe Gargery e o empregado de Trabb. Pode-se dizer que o autêntico populacho inglês, distinto do populacho francês ou dos populachos escocês e irlandês, está entre esses dois tipos. O primeiro é o homem pobre que não se impõe de forma alguma e o segundo é o homem pobre que se impõe inteiramente por meio da arma do sarcasmo. Hoje, o único meio pelo qual o inglês pode se insurgir é sob o símbolo e a liderança do empregado de Trabb. O que piques e cacetes foram para o populacho irlandês, o que pistolas e barricadas foram para o populacho francês, aquele ar zombeteiro é para o populacho inglês. É a arma dos ingleses, a qual realmente sabem manejar. É o único meio pelo qual são capazes de fazer um homem rico se sentir desconfortável, e eles a usam justificadamente para tudo o que é digno de tanto. Se não cortam a cabeça aos tiranos, pelo menos dão o seu melhor para fazer os

tiranos perderem a cabeça. Os meninos de rua das grandes cidades portam a arte da crítica pessoal a um nível tão rico e delicado, que algumas pessoas bem vestidas, ao passarem por uma fila deles, sentem-se como tivessem passado por uma fila de críticos oniscientes ou de juízes com poder de vida e morte. Somente vez ou outra algum hábito humano qualquer, algum prazer humano natural é reprimido em deferência ao entojo dos ricos. Mas todos os ricos tremem diante do entojo dos pobres.

Sobre o outro tipo de democracia, é bem mais difícil de falar. É sempre difícil falar de coisas boas ou pessoas boas, pois, ao satisfazerem a alma, nos tomam parte do estímulo para falar. Dickens sempre foi chamado de sentimentalista. Em certo sentido ele sempre foi um sentimentalista. Mas, caso se tome sentimentalismo como algo artificial ou teatral, então no centro e na verdade do seu caráter Dickens era o exato oposto de um sentimentalista. Ele amava a bondade séria e definitivamente. Ver a sinceridade e a caridade o satisfazia como uma refeição. O que alguns críticos chamam de seu amor pelas coisas doces é na verdade o seu amor por um simples bife e um simples pão. Às vezes se é tentado a querer que, no longo jantar de Dickens, os pratos doces possam ser deixados de fora; mas isso não faz de todo o banquete outra coisa que não um banquete excepcionalmente consistente e simples. Os críticos reclamam das coisas doces, mas não por serem fortes o suficiente para gostar de coisas simples. Eles reclamam das coisas doces porque são tão sofisticados a ponto de gostarem de coisas amargas; as suas línguas estão contaminadas pelo azedume do absinto. Ainda assim, por conta da simplicidade mesma dos gostos morais de Dickens, é impossível falar adequadamente deles; e Joe Gargery deve permanecer como está no livro, algo óbvio demais para ser

compreendido. Mas isso se pode dizer dele quanto a um de seus aspectos marginais, aquele pelo qual ele significa uma certa resignação dos pobres ingleses, uma certa paciência exausta e uma cortesia que é quase de partir o coração. Não há como não se perguntar se essa grande massa de virtude silenciosa irá algum dia alcançar algo nesta terra.

Tempos difíceis

Ouvi dizer que, em alguns clubes de debate, existe a regra de que os membros podem discutir qualquer coisa, exceto religião e política. Não consigo imaginar o que então discutem; mas é bastante evidente que excluíram os únicos dois assuntos que são ou importantes ou divertidos. Isso se liga a certa tendência moderna de evitar aquilo que leve à excitação; ao passo que, como é óbvio, nós devemos, mesmo em um sentido social, buscar especialmente tal tipo de coisa. O calor da discussão é tão parte da hospitalidade quanto o calor é parte do fogo. E é extraordinariamente sugestivo que, na literatura inglesa, as duas coisas tenham morrido juntas. As pessoas que culpariam Dickens por sua hospitalidade sentimental são as mesmas pessoas que o culpariam por sua convicção política estreita. As pessoas que zombariam dele por conta do seu radicalismo estreito são aquelas que zombariam dele por sua ampla lareira. A verdadeira convicção e a verdadeira caridade estão bem mais próximas do que as pessoas supõem. Dickens era capaz de amar todos os homens; mas ele se recusou a amar todas as opiniões. O humanitário moderno é capaz de amar todas as opiniões, mas não é capaz de amar todos os homens; às vezes ele até parece, no êxtase do seu humanitarismo, odiar a todos. Ele é capaz de amar

todas as opiniões, incluindo a de que os homens não podem ser amados.

Ao tomarmos Dickens como um amante, não devemos jamais nos esquecer dele como um lutador, e um lutador com o seu credo; mas o fato é que não existe outro tipo de lutador. A genialidade que ele estendeu sobre todas as suas criações foi genialidade estendida a partir de um centro, de um cume em chamas. Ele estava disposto a perdoar o Sr. Micawber por ser extravagante; mas Dickens e a doutrina de Dickens consistiam estritamente em decidir o quanto ele deveria ser perdoado. Ele estava disposto a gostar do Sr. Twemlow apesar do seu esnobismo, mas Dickens e a doutrina de Dickens consistiam apenas em serem juízes de quanto ele poderia ser esnobe. Jamais houve escritor mais didático: daí que jamais tenha havido outro mais divertido. Ele não possuía nenhuma noção moderna e mesquinha de manter incerta a moral. Ele nisso teria visto apenas um exemplo de desmazelo, tal como deixar ilegível a última página.

Em toda parte da obra de Dickens, essas perspectivas da sua opinião absoluta se erguem saídas da confusão da sua amabilidade geral, tal como picos lascados e agudos se erguem saídos da branda confusão das florestas. Dickens sempre é generoso, ele geralmente é bondoso, ele frequentemente é sentimental, às vezes é intoleravelmente choramingas; mas você nunca sabe quando irá dar com uma das convicções de Dickens; e, quando você dá com uma delas, você o sabe. É algo tão árduo e tão alto quanto qualquer precipício ou pico de montanhas. O mais alto e o mais árduo desses picos é *Tempos Difíceis.*

É aqui, mais que em qualquer outra parte, que a severidade de Dickens emerge separada da sua brandura; é aqui, por assim dizer, em que mais obviamente os seus ossos se expõem. Realmente

existem muitos outros livros dele mais bem escritos ou escritos em tom mais triste. Em um sentido *Grandes Esperanças* é melancolia; mas é incerto acerca de tudo, até mesmo de sua própria melancolia. *Um Conto de Duas Cidades* é uma grande tragédia, mas é ainda uma tragédia sentimental. É um grande drama, mas é ainda um melodrama. Mas a história de *Tempos Difíceis* é, de alguma forma, mais acre que todas essas. Pois é a expressão de uma indignação justa que não pode condescender com o humor e não pode nem mesmo condescender com o *pathos.* Vinte vezes tomamos a mão de Dickens, e ela às vezes tem sido calorosa de pândega e às vezes fraca de cansaço; mas desta vez trememos um pouco, pois ela está inumanamente fria; e então nos damos conta de ter tocado em sua luva de aço.

Não se pode expressar o verdadeiro valor desse livro sem ser irrelevante. É verdade que não se pode expressar o verdadeiro valor de qualquer coisa sem ser irrelevante. Se tomamos uma coisa frivolamente, podemos tomá-la em separado, mas, no momento em que tomamos uma coisa seriamente, feito fosse só um guarda-chuva velho, é óbvio que esse guarda-chuva se abre sobre nós na imensidão do universo inteiro. Mas há motivos um tanto particulares pelos quais o valor do livro chamado *Tempos Difíceis* deve ser reputado a grandes questões históricas e teóricas, com as quais, superficialmente, pode parecer que ele não tenha nada a ver. A principal razão talvez possa ser expressa assim – a política inglesa, ao longo de mais de cem anos, foi mais e mais se enredando numa confusão indeslindável (uma confusão que, claro, só fez piorar), e Dickens, de algum modo extraordinário, viu o que estava errado, mesmo que não tenha visto o que estava certo.

O liberalismo professado por Dickens e quase todos os seus contemporâneos tinha começado nas revoluções americana e francesa. Quase toda a crítica inglesa

moderna a essas revoluções tem sido viciada pela admissão de que essas revoluções irromperam em um mundo que não estava preparado para as suas ideias – um mundo ignorante da possibilidade de tais ideias. Algo do mesmo erro é cometido por aqueles que sugerem ter sido o cristianismo adotado por um mundo que estava cansado de criticar tudo. O equívoco vital com relação à Revolução Francesa é simplesmente este – que todos falam dela como a introdução de uma nova ideia. Não é a introdução de uma nova ideia; não existem ideias novas. Ou, caso existam ideias novas, elas não causariam a mais mínima irritação se fossem introduzidas na sociedade política; pois, não tendo o mundo nunca se utilizado delas, não existiria uma massa de homens prontos a lutar por elas diante de um anúncio iminente. O que há de irritante na Revolução Francesa é isto – que ela não foi a introdução de um novo ideal, mas a realização prática de um velho ideal. Desde os tempos dos primeiros contos de fadas, os homens sempre acreditaram idealmente na igualdade; eles sempre acharam que se deveria fazer algo, caso se pudesse fazer algo, para compensar a balança entre Cinderela e as irmãs feias. O que há de irritante nos franceses não é que eles tenham dito que isso deveria ser feito; todos disseram isso. O que há de irritante nos franceses é que eles fizeram isso. Eles se propuseram a executar, com um plano categórico, o que tinha sido a visão da humanidade; e a humanidade ficou naturalmente chateada. Os reis da Europa não moveram guerra contra a Revolução porque esta era uma blasfêmia, mas porque esta era uma máxima literalmente copiada que fora demasiado fielmente copiada. Era uma platitude, que eles sempre sustentaram em teoria, posta inesperadamente em prática. Os tiranos não odiavam a democracia porque esta fosse um paradoxo; eles a odiavam porque era um truísmo a correr algum risco de se tornar verdadeiro.

Ocorre de ser imensamente importante ter essa perspectiva correta da Revolução ao considerar os seus efeitos políticos sobre a Inglaterra. Pois os ingleses, sendo um povo profunda e, de fato, excessivamente romântico, jamais poderiam se contentar com essa qualidade de fria e audaciosa obviedade quanto à fórmula republicana. A fórmula republicana era meramente esta – a de que o Estado deve consistir de cidadãos governando com equidade, ainda que possam fazer outras coisas sem equidade. Em sua faculdade de membros do Estado, todos eles estão igualmente interessados em sua preservação. Mas os ingleses logo começaram a ficar romanticamente inquietos com esse truísmo eterno; eles estavam perpetuamente tentando transformá-lo em outra coisa, em algo mais pitoresco – o progresso, talvez, ou a anarquia. Por fim eles o transformaram em um sistema político altamente empolgante e altamente arriscado, que ficou conhecido como Escola de Manchester e que foi expresso com uma espécie de leviandade lógica, mais desculpável em literatura, pelo Sr. Herbert Spencer. Claro que Danton ou Washington ou qualquer dos primeiros republicanos teriam achado essas pessoas loucas. Eles nunca teriam admitido sequer por um minuto que o Estado não deva interferir no comércio ou na concorrência; eles teriam apenas insistido em que, se o Estado interferisse, que realmente fosse o Estado a interferir – isto é, todo o povo. Mas a distância entre o senso comum de Danton e o simples êxtase de Herbert Spencer assinala a maneira inglesa de colorir e modificar a ideia revolucionária. O povo inglês, enquanto um todo, ficou cego, como se diz, à interpretação da democracia inteiramente em termos de liberdade. Dizem, fundamentalmente, que, se tivessem mais e mais liberdade, não importaria se tivessem qualquer igualdade ou qualquer fraternidade. Mas isso era violar a santíssima trindade da política; eles confundiram as pessoas e eles dividiram a substância.

Turk e Charles Dikens.

Ora, a coisa realmente estranha na Inglaterra do século XIX é isto – que tenha existido um inglês que manteve a sua cabeça no lugar. Os homens que perderam a cabeça perderam cabeças altamente científicas e filosóficas; eram grandes sistematizadores cósmicos como Spencer, grandes filósofos sociais como Bentham, grandes políticos práticos como Bright, grandes economistas políticos como Mill. O homem que manteve a sua cabeça no lugar manteve uma cabeça cheia de absurdos; ele era um escritor de farsas turbulentas, um demagogo da ficção, um homem sem educação em qualquer sentido sério, um homem cujo todo o desígnio era transformar simples londrinos caipiras em caricaturas extraordinárias. Enquanto todos esses outros filhos da revolução erraram, ele, tendo algo de místico em seus ossos, acertou. Ele não sabia nada da Revolução; ainda que lhe tenha vibrado a nota essencial. Ele voltou ao lugar-comum sentimental sobre o qual ela está para sempre fundamentada, tal como a Igreja está fundada sobre uma rocha. Em uma Inglaterra enlouquecida com uma teoria menor, ele reafirmou a ideia original – a ideia de que ninguém no Estado pode ser fraco demais para influenciar o Estado.

Este homem era Dickens. Ele fez esse trabalho muito mais genuinamente do que foi feito por Carlyle ou Ruskin; pois eles eram simplesmente *torys* fazendo uma campanha romântica pelo retorno do torysmo. Mas Dickens era um verdadeiro liberal cobrando o retorno do verdadeiro liberalismo. Dickens estava lá para lembrar ao povo que a Inglaterra tinha apagado duas palavras do moto revolucionário, tinha preservado só a Liberdade e destruído a Igualdade e a Fraternidade. Neste livro, *Tempos Difíceis*, ele defende especialmente a igualdade. Em todos os seus livros ele defende a fraternidade.

A atmosfera deste livro e aquilo que defende podem ser transmitidos de maneira muito adequada na nota

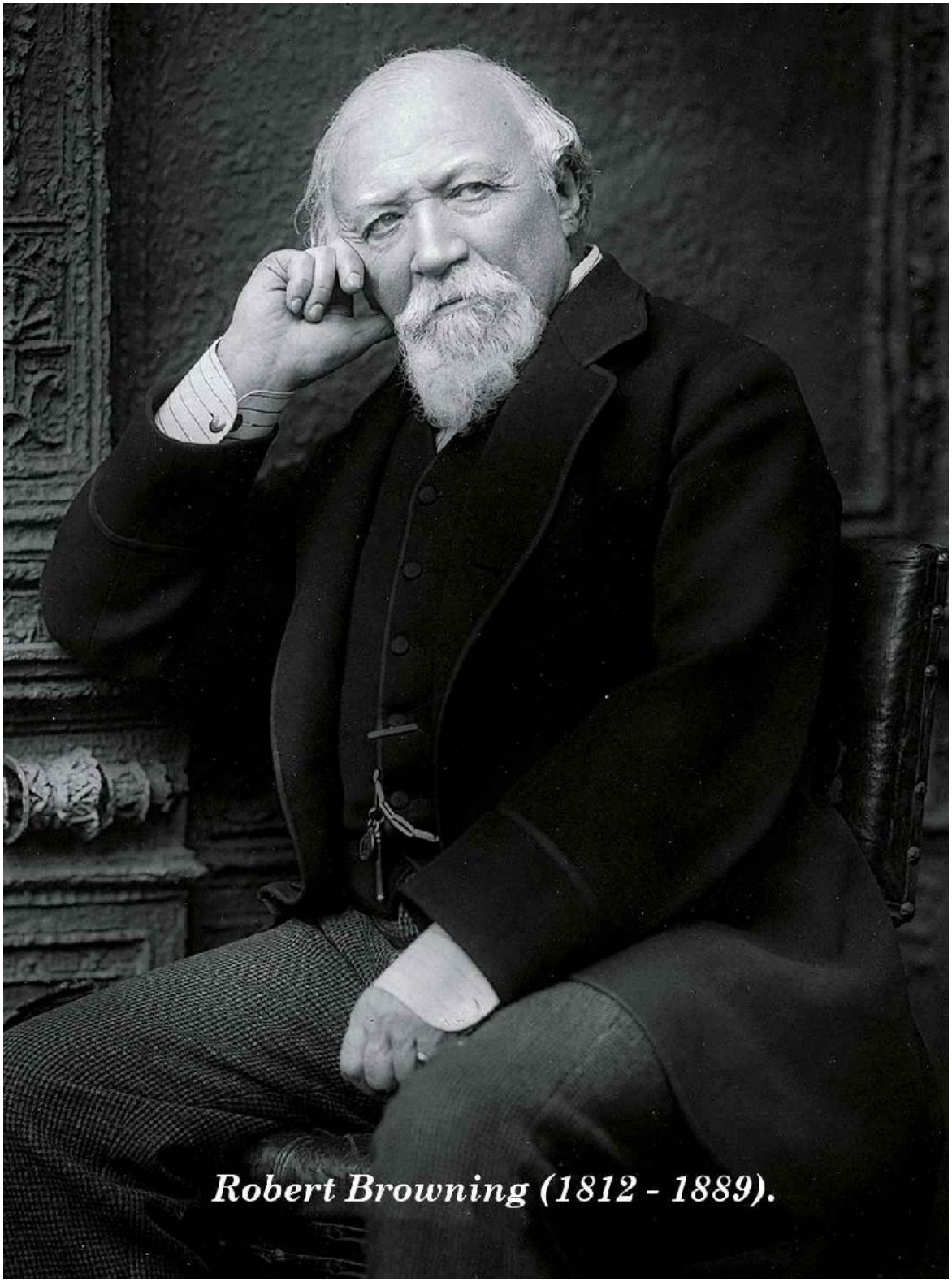
escrita por Lord Macaulay sobre o livro, o qual pode permanecer como um excelente exemplo do espírito da Inglaterra naqueles anos de emancipação ansiosa e riqueza em expansão – os anos em que o liberalismo foi transformado de uma verdade impotente em um fraco sistema científico. Diz o comentário privado de Macauley sobre *Tempos Difíceis*: “Uma ou duas passagens de *pathos* formidável e o resto, socialismo carrancudo”. Esta não é uma crítica injusta e, de certo, não é uma crítica especialmente hostil, mas mostrava com exatidão como o livro atingiu aquelas pessoas que estavam loucas com a liberdade política e mortos para tudo o mais. Macaulay tomou equivocadamente como uma nova fórmula chamada socialismo o que, na verdade, era apenas a velha fórmula chamada democracia política. Ele e os seus *whigs* tinham maltratado e modificado tão inteiramente a ideia original de Rousseau ou Jefferson que, quando a viram novamente, realmente pensaram que era coisa bem nova e excêntrica. Mas a verdade é que Dickens não era socialista, mas um liberal intocado; ele não era carrancudo; ou melhor, ele permanecera estranhamente esperançoso. Eles o chamaram de socialista carrancudo só para disfarçar a sua surpresa por ainda encontrarem, andando solto pelas ruas de Londres, um alegre republicano.

Dickens é o único elo vivo entre a velha gentileza e a nova, entre a boa vontade do passado e as boas obras do futuro. Ele liga May Day aos feriados bancários e o faz quase sozinho. Todos os homens ao seu redor, grandes e bons como eram, em comparação com ele eram puritanos, e nunca tão puritanos como quando eram também ateus. Ele é uma espécie de pipa solitária que derrama no século XX o rio original da Querida Inglaterra. E embora este *Tempos Difíceis* seja, como diz o nome, a mais difícil das suas obras, e embora nela haja menos,

menos talvez do que em quaisquer outras obras, da despreocupação e da bufonaria de Dickens, isto apenas enfatiza o mais claramente possível o fato de que ele quase sozinho defendeu uma visão mais humana e divertida da democracia. Nenhum dos seus grandes e mais finamente educados contemporâneos poderia tê-lo ajudado nisso. Carlyle era, de um lado, tão macambúzio quanto Spencer, do outro. Ele protestou contra a opressão comercial sincera e unicamente porque esta era não só uma opressão, mas uma depressão. E tal protesto seu se fez especialmente no caso deste livro. Ele pode ser amargo, mas é um protesto contra a amargura. Ele pode ser melancólico, mas a melancolia é do assunto e não do autor. Ele está, por sua própria conta, lidando com tempos difíceis, mas não com uma eternidade difícil, não com uma filosofia difícil do universo. De todo modo, este é o único lugar da sua obra onde ele não nos faz lembrar-nos da felicidade humana tanto por meio de exemplo como de prescrição. Esta é, como eu disse, não a mais triste, mas certamente a mais dura das suas histórias. É talvez o único lugar onde Dickens, ao defender a felicidade, por um momento se esquece de ser feliz.

Ele descreve Bounderby e Gradgrind com um grau de crueldade e ódio sombrio muito diferente do escárnio meio carinhoso que ele direciona contra os velhos tiranos ou impostores de inícios do século XIX – o pomposo Dedlock ou o fátuo Nupkins, o grotesco Bumble ou o fútil Tigg. Nesses velhos livros, o seu próprio insulto era benigno; em *Tempos Difíceis* até mesmo a sua compaixão é dura. E o motivo deve ser mais uma vez encontrado nos fatos políticos do século. Dickens conseguia ser um tanto cordial com a geração mais velha de opressores porque era esta uma geração moribunda. Era evidente, ou pelo menos parecia evidente então, que Nupkins não conseguiu ir muito longe fazendo com que a lei da Inglaterra se adequasse

a ele; que Sir Leicester Dedlock não conseguiu ir muito longe sendo bondoso com os seus inquilinos como se eles fossem cães e gatos. E alguns desses males o século XIX realmente eliminou ou aperfeiçoou. Ao longo da primeira metade do século, Dickens e todos os seus amigos tiveram razão ao pensar que os grilhões da humanidade estavam caindo. De qualquer forma, os grilhões caíram para o Sr. Rouncewell o Ferreiro. E, quando caíram, ele os apanhou e os colocou nos pobres.



Robert Browning (1812 - 1889).

Robert Browning e

o épico moderno

A Filosofia de Browning

O maior dos erros da maior parte da apreciação de Browning está no fato de conceber o valor moral e artístico de sua obra como estando no que se chama de “a mensagem de Browning” ou “a lição de Browning” ou, em outras palavras, as meras opiniões de Browning. Ora, Browning tinha opiniões, tal como tinha um terno ou um voto no Parlamento. Ele não hesitava em expressar essas opiniões nem um pouco mais do que teria hesitado em disparar uma arma ou abrir um guarda-chuva, caso possuísse tais itens e atinasse à sua utilidade. Por exemplo, ele tinha, como os seus estudiosos e apologistas já repararam, certas opiniões definitivas sobre a função espiritual do amor ou sobre a base intelectual do cristianismo. Essas opiniões eram muito surpreendentes e muito sólidas, como tudo o mais que saiu da cabeça de Browning. As suas duas grandes teorias do universo podem ser expressas em duas frases relativamente paralelas. A primeira era aquilo que se pode chamar de a esperança que jaz na imperfeição do homem. O poema característico “Velhos Retratos em Florença” expressa de modo muito singular e belo a idéia de que alguma esperança sempre pode se basear na própria deficiência; em outras palavras, a ideia de que, na medida em que o homem é uma criatura de uma só perna ou de um só olho, existe algo em sua aparência a indicar que ele deveria ter uma outra perna ou um outro olho. O poema sugere admiravelmente que um tal senso de incompletude pode facilmente ser um grande avanço na direção de um senso de completude, que a parte pode fácil e obviamente ser maior que o todo. E disso Browning extrai, na medida em

que tem inteira razão em extrair, uma esperança definitiva de imortalidade e da escala mais ampla da vida. Pois nada é mais certo que, em que pese este mundo ser o único mundo que conhecemos ou com o qual sequer podemos sonhar, permanece o fato de que o chamamos de um "mundo estranho". Em outras palavras, sentimos com certeza que este mundo não explica a si mesmo, que algo em sua imagem completa e patente foi omitido. E Browning estava certo em dizer que, em um cosmo onde a incompletude implica a completude, a vida implica a imortalidade. Esta então foi a primeira das doutrinas ou opiniões de Browning: a esperança que se encontra na imperfeição do homem. A segunda das grandes doutrinas de Browning requer alguma audácia para ser expressa. Só pode ser adequadamente afirmada como a esperança que se encontra na imperfeição de Deus. Quer dizer, sustentava Browning que o sofrimento e o autossacrifício, tomando-os como os fardos do homem, também eram os seus privilégios. Ele sustentava que esses sofrimentos obstinados e essa obscura valentia poderiam, para usar uma expressão ainda mais estranha, ter provocado a inveja do Todo Poderoso. Se ao homem cabe autossacrifício e a Deus não, então o homem tem no universo uma secreta e blasfema superioridade. E essa tremenda história de uma inveja divina, Browning a lê na história da Crucificação. Se o Criador não tivesse sido crucificado, ele não teria sido tão grande quanto milhares de fanáticos miseráveis encontrados entre as suas próprias criaturas. É desnecessário insistir nisso; quem quiser lê-lo esplendidamente expresso só precisa ser encaminhado a "Saul". Mas essas são enfaticamente as duas principais doutrinas ou opiniões de Browning que tive a audácia de caracterizar grosseiramente como a esperança na imperfeição do homem e, mais audaciosamente, como a esperança na imperfeição de Deus. São grandes pensamentos, pensamentos escritos por um grande

homem, e eles levantam dúvidas belas e nobres com relação à fé, às quais o espírito humano nunca responderá ou as quais nunca esgotará. Mas, tomando-as em sua relação com Browning, resta contudo algo ainda a ser dito.

Browning era, como a maior parte dos seus partidários e dos seus oponentes diz, um otimista. A sua teoria, de que o senso do homem de sua própria imperfeição implica um desígnio de perfeição, é um excelente argumento para o otimismo. A sua teoria de que o conhecimento e desejo que o homem tem de autossacrifício implica o conhecimento e desejo que Deus tem de autossacrifício é outro excelente argumento para o otimismo. Mas cometerá o mais profundo, o mais negro, o mais irremediável engano acerca de Browning quem imaginar que esse otimismo se fundava em alguma espécie de argumento em prol do otimismo. Por ter um intelecto poderoso, por ter um forte poder de convicção, ele concebeu, desenvolveu e afirmou tais doutrinas da incompletude do homem e do sacrifício da Onipotência. Mas essas doutrinas eram o sintoma do seu otimismo, não eram a sua origem. É sem dúvida óbvio que ninguém pode defender o otimismo se não defender a felicidade. O otimismo de Browning não se fundava em opiniões que fossem a obra de Browning, mas na vida que era obra de Deus. Um dos mais celebrados biógrafos de Browning disse que algo da teologia de Browning deveria ser suprimida para que ele tivesse uma boa digestão. A observação, claro, foi como todas as observações concernentes ao trágico assunto da digestão, pretendendo ser engraçada e transmitir algum tipo de dúvida ou atenuação com respeito ao valor da obra de Browning. Mas, caso examinemos a questão com um cuidado um pouco maior, veremos que na verdade se trata de um completo elogio àquela fé. Ninguém, em sentido estrito, é mais feliz no que diz respeito à sua digestão. Ele é feliz por ser constituído de tal modo a se esquecer de tudo isso.

Ninguém se sente convulsionado de prazer com o pensamento da engenhosa maquinaria que possui dentro de si; o que deleita é simplesmente a posse completa do seu próprio corpo humano. Não consigo sequer compreender por que uma boa digestão – isto é, um bom corpo – não deveria ser tido como um benefício místico como o pôr-do-sol ou a primeira flor da primavera. Mas existe quanto à digestão essa peculiaridade a atirar luz sobre o pessimismo humano, que é uma das muitas coisas sobre as quais nunca falamos como existentes até que deem errado. Acharíamos ridículo falar de um homem a sofrer com as suas botas se queremos dizer que ele na verdade não tem bota nenhuma. Mas efetivamente falamos de um homem a sofrer de digestão quando queremos dizer que ele sofre de uma falta de digestão. Do mesmo modo, falamos de um homem sofrendo dos nervos quando com isso queremos dizer que os seus nervos são mais ineficientes que os de qualquer outra pessoa. Caso alguém deseja ver quão grosseiramente a linguagem pode degenerar, é preciso apenas comparar o velho uso otimista da palavra nervoso, que empregamos ao falar de um ataque nervoso, com o novo uso pessimista da palavra, que empregamos ao falar de maneiras nervosas. E, tal como a digestão é algo bom que às vezes funciona mal, tal como os nervos são coisas boas que às vezes funcionam mal, assim também a própria existência, aos olhos de Browning e de todos os grandes otimistas, é algo bom que às vezes dá errado. Ele se mantém igualmente livre para tirar sua inspiração do dom da saúde sã, como do dom de aprender ou do dom do companheirismo. Mas ele sustenta que esses dons são inumeráveis e variados ao longo da vida e que todos os homens, ou pelo menos quase todos os homens, possuíam alguma janela aberta para essas coisas excelentes e essenciais.

O otimismo de Browning, pois, uma vez que continuamos a utilizar essa palavra um tanto inadequada,

era o resultado da experiência – experiência que, por algum motivo misterioso, é geralmente entendida no sentido de experiência triste e decepcionante. Um velho cavalheiro repreendendo um garotinho por comer maçãs de uma árvore corresponde à concepção comum de experiência. Se realmente quisesse ter algum tipo de experiência, o garotinho teria trepado na árvore e passado à experiência das maçãs. A fé de Browning se assentava na experiência de júbilo, não no sentido de que ele selecionava as suas experiências de júbilo e ignorava as dolorosas, mas no sentido de que as suas experiências de júbilo haviam se selecionado a si mesmas e se destacavam em sua memória por conta de sua própria e extraordinária intensidade de cor. Ele não utilizava a experiência naquele sentido mesquinho e pomposo no qual é utilizada pelos que estão mundanamente avançados em idade. Ele antes a utilizava no sentido mais saudável e alegre em que é utilizada em encontros de renovação da fé. No Exército de Salvação, as experiências do homem significam as suas experiências da misericórdia de Deus, e, para Browning, o significado era bem o mesmo. Mas as confissões dos que vão aos encontros de renovação da fé lidam, em sua maior parte, com experiências de oração e louvor; Browning está lidando eminentemente com o que pode ser chamado do assunto que lhe é próprio, as experiências do amor.

E essa característica do otimismo de Browning, a qualidade do detalhe, é também uma característica muito típica. O otimismo de Browning é daquele derradeiro e inabalável tipo fundado sobre a visão absoluta, o som, o cheiro e o toque de coisas. Se um homem tivesse chegado até Browning e lhe perguntado com toda a solenidade de um excêntrico, “Você acha que vale a pena viver?”, é interessante especular qual teria sido a sua resposta. Se fosse no momento em que estava sob influência do deísmo racionalista ortodoxo de tipo teológico, ele teria dito: “A

existência é justificada pelo seu desígnio manifesto, a sua manifesta adaptação de meios a fins", ou, em outras palavras: "A existência é justificada pela sua completude". Se, de outro lado, ele estivesse sob influência de suas próprias teorias intelectuais sérias, ele teria dito: "A existência é justificada pela sua atmosfera de crescimento e incerteza", ou, em outras palavras: "A existência é justificada pela sua incompletude". Mas se ele não tivesse sido influenciado em sua pergunta nem pelas opiniões estabelecidas nem pelas suas próprias opiniões, mas tivesse simplesmente respondido à pergunta "A vida vale a pena de ser vivida?" com a resposta real, vital, que habitava em sua alma, ele provavelmente teria dito: "Cogumelos venenosos e carmesins de Hampshire". Alguma imagem simples e reluzente desse tipo abandonada em sua mente seria o seu real veredito sobre o que o universo significava para ele. Para as suas tradições a esperança levava à ordem, para as suas especulações a esperança levava à desordem. Mas, para o próprio Browning, a esperança levava a algo como cogumelos vermelhos. O seu misticismo não era daquele tipo ocioso e palavroso que acredita que a flor simboliza a vida; era antes daquele tipo profundo e eterno que acredita que a vida, uma mera abstração, simboliza uma flor. Para ele, as grandes experiências concretas com Deus vêm primeiro; as suas próprias deduções e especulações sobre elas vêm depois. E, nesse ponto, encontramos a inspiração real e peculiar dos seus poemas tão originais.

Um dos bem poucos críticos que parecem ter chegado perto do verdadeiro segredo do otimismo de Browning é o Sr. Santayana em seu livro mais interessante, *Interpretações da Poesia e da Religião*. Ele, em contradição com a imensa massa de admiradores de Browning, descobriu qual era a verdadeira e elementar virtude de Browning; e o que é curioso é que, tendo descoberto essa virtude elementar, ele acredita se tratar de um vício. Ele

descreve a poesia de Browning mais verdadeiramente como a poesia da barbaridade, com o que ele se refere à poesia que afirma emoções primitivas e indivisíveis. “Para o bárbaro, é o homem que vê suas paixões como sua própria desculpa para existir, o qual não as domestica nem compreendendo as suas causas nem concebendo seu propósito ideal”. Seja ou não uma boa definição do bárbaro, é uma definição excelente e perfeita do poeta. Pode-se sugerir, talvez, que os bárbaros, a bem dizer, são em geral pessoas altamente tradicionais e respeitáveis, incapazes de colocar uma pena errada no que usam para proteger as cabeças e que, em geral, têm bem poucos sentimentos e pensam muito pouco sobre os que têm. É quando já nos desenvolvemos a uma estatura maior e mais civilizada que começamos a nos dar conta e a nos propor intelectualmente os grandes sentimentos que dormem em nossas profundezas. Daí que a literatura de hoje tenha avançado continuamente em direção a uma simplicidade apaixonada, e que tenhamos nos tornado mais primitivos à medida que o mundo envelhece, até que Whitman escrevesse aqueles salmos imensos e caóticos para expressar as sensações de um garoto colegial que foi pescar e até que Maeterlinck desse corpo, em dramas simbólicos, aos sentimentos de uma criança no escuro.

Portanto, o Sr. Santayana é talvez dos críticos de Browning o de maior valor. Ele foi adiante em seu esforço de perceber o que o repelia em Browning e descobriu o defeito que nenhum dos oponentes de Browning descobriu. E, ao fazê-lo, ele descobriu o mérito que nenhum dos admiradores de Browning descobriu. Independentemente de a característica em questão ser boa ou má, o Sr. Santayana está perfeitamente certo. Toda a poesia de Browning se assenta em sentimento primitivo; e o único comentário a ser acrescentado é que o mesmo é feito por toda a poesia de qualquer outro. A poesia lida, no todo, com aqueles desejos grandiosos e eternos, sobretudo

esquecidos, que são os déspotas derradeiros da existência. A poesia representa as coisas como elas aparecem às nossas emoções, não como aparecem a alguma teoria, embora plausível, ou a algum argumento, embora conclusivo. Se o amor de fato é uma visão gloriosa, a poesia dirá que ele é uma visão gloriosa, e nenhum filósofo irá persuadir a poesia a dizer que ele é uma exacerbação do instinto sexual. Se a perda é algo amargo e continuamente doloroso, a poesia o dirá, e nenhum filósofo irá persuadir a poesia a dizer que é um estágio evolucionário de imenso valor biológico. E eis aí todo o valor e propósito da poesia, a qual está perpetuamente desafiando todos os sistemas com a provação de uma sinceridade terrível. O valor prático da poesia está em ser realista quanto àquilo que nenhuma outra coisa pode ser realista, a questão dos verdadeiros desejos do homem. A ética é a ciência das ações, mas a poesia é a ciência dos motivos. Algumas ações são repulsivas, e assim algumas partes da ética são repulsivas. Mas todos os motivos são belos ou por ora se mostram belos, e assim toda a poesia é bela. Se a poesia lida com a questão mais elementar, com o derramamento de sangue para obter ouro, ela há de sugerir tanto o ouro quanto o sangue. Só a poesia é capaz de compreender motivos, pois todos os motivos são imagens da felicidade. E o valor supremo e mais prático da poesia é este, o de que na poesia, como na música, toca-se uma nota que, para além do poder de afirmação racional, expressa um estado mental, e todas as ações nascem de um estado mental. A prosa só pode se valer de apontamentos imprecisos e desajeitados; só pode dizer que um homem é infeliz ou que um homem é feliz; ela é forçada a ignorar que existem milhões de tipos diferentes de infelicidade e milhões de tipos diferentes de felicidade. Só a poesia, com a primeira tônica de sua métrica, é capaz de nos dizer se a depressão em causa é do tipo que leva o

homem ao suicídio ou do tipo que o leva ao Tivoli.[24] A poesia pode nos dizer se a felicidade é do tipo que leva o homem a um restaurante ou do tipo muito mais rico e completo que o leva à igreja.

Ora, o valor supremo de Browning como um otimista está nisso que viemos examinando, em que, para além de todas as conclusões, e calando mais fundo que todos os seus argumentos, ele estava apaixonadamente interessado e enamorado da existência. Se os céus tivessem desabado e todas as águas da terra se tingido de sangue, ele ainda assim estaria interessado na existência, talvez até um pouco mais. Ele é um grande poeta da alegria humana precisamente pelo motivo do qual o Sr. Santayana se queixa: o de que a felicidade é algo primitivo e que está além do alcance da filosofia. Ele é algo muito mais convincente, muito mais reconfortador, muito mais religiosamente significante que um otimista: ele é um homem feliz.

Ele encontra essa felicidade, como todo homem deve encontrar a felicidade, de uma maneira que lhe é própria. Ele não encontra grande parte da sua alegria naquilo em que a maioria dos poetas encontra. Ele encontra muito dela naquelas coisas em que a maioria dos poetas encontra feiúra e vulgaridade. Numa medida considerável, ele é o poeta das cidades. “Você se importa muito com a natureza?”, um amigo seu lhe perguntou. “Sim, um bocado”, ele disse, “mas bem mais com os seres humanos”. A natureza, com a sua sanidade esplêndida e tranquilizadora, tem o poder de convencer a maioria dos poetas acerca da dignidade essencial das coisas. Existem poucos poetas que, se escapassem da mais turbulenta das carroças de viagem, não poderiam novamente se sentir calmos e satisfeitos com o se estirarem em um campo à beira da estrada. O que há de especial em Browning é que ele teria ficado calmo e satisfeito com a carroça.

Para Browning, é provável que o começo e o fim de todo otimismo havia de ser encontrado nos rostos na rua. Para ele, todos eram máscaras de uma deidade, as cabeças de um deus da natureza indiano de cem cabeças. Cada um deles olhava para algum canto do céu, o qual não era visto pelos olhos de ninguém mais. Cada um deles carregava alguma expressão, uma mistura de alegria eterna e tristeza eterna, a qual não se encontra em nenhum outro semblante. O senso da absoluta santidade da diferença humana era o mais profundo de seus sensos. Ele estava avidamente interessado em todas as coisas humanas, mas seria quase impossível dizer que ele amava a humanidade. Ele não amava a humanidade, mas os homens. Seu senso da diferença entre um homem e outro lhe teria feito parecer simplesmente repugnante e prosaica a ideia de reuni-los todos em uma massa disforme chamada humanidade. Isso lhe teria sido como fingir ter quatrocentas belas aparências ao mesmo tempo. A mistura não daria em boa combinação, poria tudo a perder. Browning acreditava que a cada homem que já viveu nesta terra foi dado um segredo definitivo e específico de Deus. Cada um de nós estava, para ele, comprometido com um serviço secreto; cada um de nós tinha uma mensagem particular; cada um de nós era o fundador de uma religião. Nossos pensamentos, nossos rostos, corpos, chapéus, botas, gostos, virtudes, e até mesmo nossos vícios, eram expressões mais ou menos fragmentárias e inadequadas dessa religião.

Nas agradáveis memórias daquele homem tão notável, Sir Charles Gavan Duffy, há uma anedota extremamente significante e interessante sobre Browning, cujo sentido parece ter atraído bem pouca atenção. Duffy estava jantando com Browning e John Foster e ocorreu de ele fazer alguma alusão à sua própria adesão à fé da Igreja Católica Romana, quando Foster observou, meio jocosamente, que não supunha que Browning gostasse sequer um pouco mais

dele por causa disso. Este imediatamente perguntou por que Foster o supunha hostil à Igreja Romana. Foster e Duffy responderam, quase ao mesmo tempo, referindo-se ao “Elogio do Bispo Blougram”, o qual tinha acabado de ser publicado, e perguntando se o retrato do padre sofista e comodista não teria tido o propósito de satirizar o Cardeal Wiseman. “Certamente”, respondeu Browning com alegria, “eu pensava no Cardeal Wiseman, mas não considero isso uma sátira, não há nada de hostil aí”. Essa é efetivamente a verdade que jaz no coração do que se pode chamar de grandes monólogos sofistas que Browning escreveu em seus últimos anos. Não são sátiras ou ataques às personalidades que retratam, não são sequer severas ou insensíveis denúncias delas. São defesas; elas dizem ou têm o propósito de dizer o melhor que pode ser dito às pessoas com que elas lidam. Mas bem poucas pessoas neste mundo se importariam de ouvir uma defesa real de suas próprias personalidades. A verdadeira defesa, a defesa que pertence ao Dia do Julgamento, provocaria confissões tão danosas, removeria tantas virtudes artificiais, contaria tantas tragédias de fraqueza e fracasso, que um homem seria de pronto mal compreendido e censurado pelo mundo, em vez de exposto àquele terrível e impiedoso elogio. Uma das questões práticas mais difíceis, que nascem do código de maneiras e das convenções da vida, é que não podemos justificar adequadamente um ser humano, porque a justificação envolveria a admissão de coisas que não podem ser admitidas convencionalmente. Nós poderíamos explicar e tornar humana e respeitável, por exemplo, a conduta de algum velho político tenaz, que, pelo bem do seu país e do seu partido, condescendeu com medidas que ele desaprovava; mas nós não podemos, porque não nos é possível admitir que ele alguma vez condescendeu com medidas que ele desaprovava. Nós podemos tratar a vida de muitos homens públicos devassos com *pathos* e uma espécie de coragem derrotada, com

dizer a verdade sobre a história dos seus pecados. Mas poríamos o mundo em rebuliço se insinuássemos que eles não tinham nenhum pecado. Daí que o decoro da civilização não apenas torna impossível injuriar um homem, ele torna impossível elogiá-lo. Browning, em poemas como “Elogio do Bispo Blougram”, quebra essa primeira máscara da bondade a fim de quebrar a segunda máscara do mal e afinal obter a verdadeira bondade; ele destrona um santo a fim de humanizar um canalha. Esse é um aspecto típico do verdadeiro otimismo de Browning. E na verdade há bem pouco risco de que esse otimismo venha a se tornar fraco e sentimental e popular, o refúgio de toda pessoa ociosa, a desculpa de todo estabanado. Há bem pouco risco de que os homens venham a desejar desculpar as suas almas diante de Deus com se revelarem aos homens uns esnobes como o Bispo Blougram ou uns infames como Sludge, o Médium. Não existe pessimismo que, embora severo, seja tão severo quanto esse otimismo, esse otimismo é tão impiedoso quanto a piedade de Deus.

É verdade que quanto a isso, como em quase todas as coisas ligadas à personalidade de Browning, a questão não possa ser inteiramente exaurida por generalizações como a precedente. A personalidade de Browning era simples e, portanto, muito difícil de se compreender, uma vez que era impulsiva, inconsciente e não se dava a exame algum de seus estados de espírito. Em um grande número de casos, provavelmente, o impulso original que levou Browning a planejar um solilóquio foi uma espécie de raiva misturada a curiosidade; possivelmente o primeiro esboço a lápis de carvão de Blougram foi a caricatura de um padre. Browning, como eu disse, tinha preconceitos e tinha a capacidade de sentir raiva, e dois dos seus preconceitos mais raivosos eram contra um certo tipo de clericalismo mundano e contra quase todo tipo de espiritualismo. Mas, tão logo começava a trabalhar nos retratos, um novo espírito começava a possuí-lo e ele desfrutava cada defesa

intrépida e justa que os homens faziam de si mesmos, como sopros triunfantes em uma batalha, e ao fim vem a revelação completa, e Browning já estará na pele do homem e testemunhará os seus ideais. Embora a coisa possa ser assim, vale a pena notar um erro muito curioso que surgiu a propósito de um dos mais famosos desses monólogos.

Diz-se ordinária e corretamente, de quando Robert Browning estava comprometido com aquela briga um tanto estranha com o espiritualista Home, que ele adquiriu um grande número de impressões a que ele mais tarde daria forma em “Sr. Sludge, o Médium”. A afirmação que se faz com frequência, principalmente nos relatos feitos pelos espiritualistas, de que o próprio Browning serviu de modelo do interlocutor e denunciador de Sludge, é, claro, tão só um exemplo daquela leitura temerária de que ninguém sofreu mais que Browning, apesar dos estudiosos e sociedades a ele consagrados. O homem a quem Sludge dirige a sua confissão é um Sr. Hiram H. Horsfall, que era um americano, um patrono dos espiritualistas e, como é sugerido mais de uma vez, algo como um tolo. Não existe sequer a menor razão para supor que Sludge, considerado como indivíduo, tivesse qualquer semelhança em particular com Home enquanto indivíduo. Mas sem dúvida “Sr. Sludge, o Médium” é uma formulação geral da opinião acerca do espiritualismo a que Browning tinha chegado após travar conhecimento com Home e o seu círculo. E, sobre essa opinião acerca do espiritualismo, há algo um tanto peculiar a se notar. O poema, aparecendo na época em que o público letrado tinha acabado de tomar ciência da existência do espiritualismo, atraiu um bocado de atenção e gerou um bocado de controvérsia. Os espiritualistas clamaram por um relâmpago na cabeça do poeta, o qual eles descreveram como um vulgar e torpe autor de pasquim, o qual tinha não só cometido a blasfêmia de zombar dos mistérios de um estado de vida

mais elevado, mas também a blasfêmia mais imperdoável de zombar das convicções da sua própria esposa. Os céticos, por outro lado, saudaram o poema prazerosamente como um desmascaramento explosivo do espiritualismo e parabenizaram o poeta por fazer-se o defensor da perspectiva sã e científica da magia. Qual desses dois partidos estava certo acerca do ataque à realidade do espiritualismo não é algo fácil nem necessário de se discutir. Pois a simples verdade, que nenhum dos dois partidos e nenhum dos estudiosos de Browning perceberam, é que “Sr. Sludge, o Médium” não é um ataque ao espiritualismo. Estará bem próximo da verdade, ainda que não sendo inteiramente a verdade, chamá-lo de uma justificação do espiritualismo. Toda a essência do método de Browning se mostra aí, e toda a essência do método de Browning é tão vitalmente mal compreendida que dizer que “Sr. Sludge, o Médium” é algo como uma defesa do espiritualismo terá a aparência de o mais vazio e perverso dos paradoxos. Mas, quando houvermos compreendido o espírito de Browning, o fato se verificará.

A ideia geral é que Browning deve ter pretendido que “Sludge” fosse um ataque aos fenômenos espirituais, uma vez que o médium no poema é mostrado como um vulgar e abjeto charlatão, pois as suas trapaças são confessadas bem às claras e ele próprio posto em uma situação vergonhosa, denunciado, exposto, estrangulado, açoitado e esquecido. Ter essa dedução na conta de sensata é, de saída, interpretar equivocadamente todos os poemas que ele escreveu. Não existe nada que o homem amasse mais, nada que mereça mais enfaticamente ser chamado de uma característica especial de Browning, do que a afirmação de verdades grandes e nobres através dos lábios de seres humanos medíocres e grotescos. Em sua poesia, o louvor e a sabedoria não são encarecidos só pela boca de bebês e crianças de peito, mas também pela boca de vigaristas e pretenciosos. Ora, qual é, afinal, o bosquejo e o

desenvolvimento de “Sludge”? O clímax do poema, considerado como obra de arte, é de tamanha excelência que chega a ser bastante extraordinário que alguém não lhe tenha atinado ao sentido, uma vez que se trata do ponto central de todo o monólogo. Sludge, o Médium caiu em um embuste inquestionável, um embuste para o qual não existe explicação concebível ou atenuação que deixe seu caráter moral intacto. Ele é assim apanhado por uma resolução repentina, em parte irado, em parte assustado e em parte bem-humorado, de se tornar absolutamente franco e dizer pela primeira vez toda a verdade sobre si mesmo não só para um trouxa, mas para si próprio. Ele se desculpa pelas épocas mais antigas de sua vida de trapaceiro por meio de um exame topográfico da fronteira entre a verdade e a ficção, não, de modo algum, lançando mão de sofismo ou cinismo, mas com uma declaração perfeitamente justa de uma dificuldade ética que de fato existe. Há algumas pessoas que acham deva ser imoral existirem casos de moralidade incerta, como se um homem pudesse abster-se de discutir o limite preciso da fronteira norte do Istmo do Panamá por temer que a investigação abalasse a sua crença na existência da América do Norte. Pessoas desse tipo pensam muito consistentemente que Sludge seja meramente um patife falando coisas sem sentido. De fato até se supõe, como dá a ver o uso corrente das palavras, que casuística é o nome de um crime; parece não ocorrer a essas pessoas que a casuística é uma ciência e tem de crime o que a botânica tem de crime. Essa tendência à casuística nos monólogos de Browning fez muito no sentido de estabelecer-lhe aquela reputação de dado a puro intelectualismo, a qual lhe provocou muito dano. Mas a casuística, nesse sentido, não é algo frio e analítico, mas algo muito caloroso e simpático. Saber que arranjo de desculpa pode justificar um homem diante de uma matança ou da bigamia é não possuir uma indiferença insensível à virtude; é antes

possuir uma admiração tão ardente pela virtude, a ponto de buscá-la no mais remoto deserto e no mais obscuro desconhecido.

Definitivamente é este o caso com a questão da verdade e da falsidade provocado por “Sludge, o Médium”. Afirmar que às vezes é difícil dizer em que ponto o romanceador se torna o mentiroso não é declarar algo de cínico, mas é uma observação humana perfeitamente honesta. Pensar que essa perspectiva envolve a negação da honestidade é como pensar que o vermelho é verde só porque um desaparece gradualmente no outro nas cores do arco-íris. É realmente difícil decidir quando chegamos ao ápice da veracidade, quando não é permitido criar uma ilusão. Um caso notável, por exemplo, são os contos de fadas. Achamos inteiramente puro e benevolente o pai, quando diz aos seus filhos que o pé de feijão cresceu até o céu e que uma abóbora virou carruagem. Nós consideraríamos que ele descuidou-se da pureza e da benevolência se tivesse contado aos seus filhos que, andando pela casa aquela tarde, vira um pé de feijão crescer à meia altura da igreja ou uma abóbora ficar tão grande quanto um carrinho de mão. Mais uma vez, poucas pessoas objetariam àquele privilégio geral pelo qual é permitido a uma pessoa, mesmo ao narrar uma anedota verdadeira, criar o clímax por meio de toques exagerados que realmente tendem a exibi-lo. A razão disso é que contar uma anedota se tornou, como o contar um conto de fadas, quase uma criação artística distinta; oferecer-se para contar uma história é, na sociedade comum, como oferecer-se para recitar ou tocar violino. Ninguém nega que uma regra moral fixa e genuína possa ser extraída desses casos, mas certamente ninguém precisa ficar envergonhado de admitir que tal regra não é de todo fácil de ser extraída. E, quando um homem como Sludge rastreia muito da sua ruína moral até a indistinção do limite e a possibilidade de começar com uma extravagância natural e terminar com um rude abuso,

certamente não é possível lhe negar seu direito de ser ouvido.

Devemos voltar a falar, contudo, da questão do desenvolvimento central da autoanálise de Sludge. Ele começa, como dissemos, instando uma desculpa geral com o fato de que, no calor da vida social, ao contar histórias na presença intoxicante de simpatizantes e crentes, ele tinha deslizado para a falsidade pouco antes de se dar conta disso. Até aí, há verdade em sua alegação. Sludge poderia mesmo se encontrar inesperadamente justificado se tivéssemos apenas um registro de quão verdadeiras eram as fábulas contadas sobre conservadores em círculo exclusivamente de liberais ou as histórias sobre liberais contadas em círculos de conservadores indignados. Mas, após essa desculpa geral, Sludge segue para uma admissão perfeitamente alegre e insensível da fraude; seu principal sentimento para com as suas vítimas, segundo sua própria confissão, é um certo desprezo desmesurado por pessoas que eram tão facilmente tapeadas. Ele professa saber como lançar os fundamentos de toda espécie de boa relação pessoal e saber como remediar os deslizes, ligeiros e triviais, de fazer Platão escrever grego com cifras e cruzes.

> *Receio, senhor, que assim ele costumava fazer,*
> *Antes que eu encontrasse o livro que ensina o certo.*[25]

Seria difícil imaginar uma figura que fosse mais indecentemente confessional, mais inteiramente desprovida que Sludge, o Médium não apenas de limitações de consciência, mas de qualquer uma das limitações até mesmo de uma vaidade pessoal saudável. Ele confessa não apenas fraudes, mas coisas que, para o homem comum, são até mais difíceis de confessar do que a fraude – efeminação, futilidade, covardia física. E então, quando o último dos seus segredos sujos é contado, quando não lhe resta mais nada nem a ganhar nem a

esconder, então ele se eleva a uma perfeita sublimidade arruinada e faz a grande confissão que é o cerne e concentra todo o sentido do poema. Em verdade ele diz: “Agora que meu interesse pelo logro se foi completamente, agora que admiti, para minha própria e derradeira infâmia, as fraudes que pratiquei, agora que apareço diante de vocês com uma vilania clara e óbvia e que tem algo do desinteresse e da independência do inocente, agora lhes digo, com a autoridade completa e imparcial de uma alma perdida, que acredito que existe algo de verdadeiro no espiritualismo. No curso de um sem-número de conspirações, com o labor de um sem-número de mentiras, eu descobri que realmente existe nesse assunto algo que nem eu nem nenhum outro homem compreendemos. Eu sou um ladrão, um aventureiro, um enganador da humanidade, mas não sou descrente do espiritualismo. Já vi coisas demais para que pudesse sê-lo”. Essa é a profissão de fé do Sr. Sludge, o Médium. Será difícil imaginar uma profissão de fé estruturada e apresentada de maneira mais marcante. Sludge é testemunha da sua fé como os velhos mártires o eram da fé deles, mas de forma até mais impressionante. Eles testemunham em defesa da sua religião mesmo após terem perdido a liberdade, a visão e suas mãos direitas. Sludge testemunha em defesa da sua religião mesmo após ter perdido a sua dignidade e a sua honra.

Pode-se repetir que é verdadeiramente extraordinário que alguém tenha falhado em perceber que essa confissão acerca do espiritualismo é o ponto central do poema. A própria confissão não só é expressa claramente, mas é elaborada e transmitida com força retórica admirável:

Ora pois, apesar de tudo acreditarás em mim?
Ouviste tudo que confessei: não retiro
Uma só palavra: trapaceei quando pude,

Nos outros a perna passei, operei logros com minhas mãos,
Depreciei os fracos valendo-me da complacente tinta.
Com fracas luzes ódicas, com fagulhas de fósforo,
E tudo mais; acredita: creia-me,
Pois meu testemunho é o mesmo, embora pareça
Tornar o torto direito, desdizer o dito,
Erguer o que derrubei; não tenho culpa,
É a verdade! Sei lá como hoje vomitei a verdade.
Este meu ofício – sei não, não tenho certeza,
Mas algo pra valer há nele, mesmo com
suas trapaças e o resto!

É estranho chamar um poema com um clímax tão claro e belo de um ataque ao espiritualismo. Deixar de atinar a esse clímax é como perder a última frase de uma anedota ou pôr o último ato de *Otelo* no meio da peça. Ou todo o poema "Sludge, o Médium" não significa absolutamente nada e é só uma pasquinada sobre um patife, do qual o assunto é quase tão desprezível quanto o sujeito, ou ele significa isto – que algumas experiências do invisível jazem até mesmo no coração da hipocrisia e que até o espiritualista é, em sua essência, espiritual.

Uma teoria curiosa, comum à maioria dos críticos de Browning, é a de que Sludge deve ser compreendido como um puro impostor consciente, pois, após a sua confissão e após o afastamento pessoal do Sr. Horsfall, ele irrompe em maldições horrorosas contra esse cavalheiro e em ostentações cínicas de seus futuros triunfos em um ramo de negócios similar. É certo que isso é ter uma concepção débil tanto da natureza quanto da arte. Um homem levado arbitrariamente até um beco sem saída pode humilhar-se a si mesmo e ter certa sensação quase que de regalo em tal humilhação, ao fazer verter os seus pensamentos cativos e seus triunfos obscuros. Pois que nunca se esqueça que o

hipócrita é um homem muito infeliz; ele é um homem que se dedicou à arte intelectual a mais árdua e delicada, na qual ele pode chegar a criar obras-primas que deve manter em segredo, a lutar batalhas emocionantes e a obter vitórias por um triz, pelas quais não poderá emitir sequer um sussurro de prazer. Um impostor rematado é o mais miserável dos gênios; ele é Napoleão em uma ilha deserta. Claro que um homem pode, assim, quando tendo certeza de que toda a sua honra já se foi, ter algum prazer em revelar os embustes de seu ofício singular e em obter não honra, a bem da verdade, mas pelo menos uma espécie de glória. E no curso dessa autorrevelação ele pode afinal vir a dar com aquela parte de si mesmo que existe em todo homem – aquela parte que realmente acredita, valoriza e venera alguma coisa. Ele poderia atirar isso à cara do seu ouvinte com orgulho ainda maior e ter o prazer de dar um tipo de testemunho como nunca outro homem deu de sua religião – o testemunho de um mártir que não podia ter a esperança de ser um santo. Mas é claro que toda essa sua repentina tormenta de sinceridade não significa que ele cairá aos prantos e se tornará um exemplar pagador de impostos, tal como um vilão nos piores momentos de Dickens. No momento em que o perigo se faz ausente, a sensação de ter se sacrificado, de ter traído o segredo da sua infame maçonaria, acrescentaria uma indescritível violência e baixeza à sua reação raivosa. Um homem em tal situação faria exatamente como Sludge. Ele declararia a sua própria vergonha, declararia a verdade do seu credo e então, quando se desse conta do que havia feito, diria algo como:

Arrrrrr, sua besta, seu canalha! Patife covarde!
Como eu queria ter ousado tocar fogo na casa
E tirar esse risinho da sua cara!

e assim por diante.

Ele reagiria desse modo; é um dos lances mais artísticos em Browning. Mas isso não prova que ele fosse um hipócrita com relação ao espiritualismo ou que ele estivesse falando mais a sério na sua segunda explosão que na primeira. De onde saiu essa teoria extraordinária de que um homem sempre está falando com mais sinceridade quando está falando com mais grosseria? A verdade sobre si mesmo é sempre algo difícil de expressar, e a fala grosseira raramente o conseguirá.

Quando compreendemos isso em “Sludge, o Médium”, apreendemos a chave para toda a série dos monólogos casuísticos de Browning – “Elogio do Bispo Blougram”, “Príncipe Hohenstiel-Schwangau”, “Fra Lippo Lippi”, “Fifini na Feira”, “Elogio de Aristófanes” e muitos outros monólogos de *O Anel e o Livro*. Todos, sem exceção, são orientados por essa noção de certa realidade enredada quase que inextricavelmente com as irrealidades da mente de um homem e pela fascinação singular da ideia de que, numa mesma e eloquente afirmação, as maiores mentiras sobre um homem e as maiores verdades sobre ele podem se encontrar lado a lado.

> *Para Blougram, segundo ele cria, falando diz-se só a metade.*

Ou, para pôr a questão de outro modo, a ideia geral desses poemas é a de que um homem não consegue deixar de dizer alguma verdade mesmo quando se propõe a contar mentiras. Se um homem vem nos contar que ele descobriu o moto-contínuo ou que fora engolido por uma serpente marinha, haverá ainda assim algum ponto na história no qual ele nos dirá sobre si mesmo quase tudo que queremos saber.

Se alguém quiser atestar a verdade, ou verificar os melhores exemplos, dessa ideia geral nos monólogos de Browning, ser-lhe-á recomendável notar uma peculiaridade desses poemas, a qual é um tanto surpreendente. No todo, essas apologias são escritas em um inglês robusto e até bruto. Em parte alguma o amor de Browning pelo que é chamado de disforme é tão completa e extravagantemente satisfeito. Tal como muitas outras coisas pelas quais, enquanto artista, Browning é censurado, isso é perfeitamente apropriado ao tema. Um egoísta convencido, mal educado e indigno de confiança, a defender os seus atos torpes com a sua própria filosofia barata e castigada pelo tempo, está muito inclinado a melhor se expressar numa linguagem flexível e pungente, mas indelicada e desprovida de dignidade. Mas a peculiaridade desses solilóquios devassos e quase de baixo calão é que, aqui e ali, em todos eles, assomam explosões de pura poesia que são como explosões de pássaros cantando. Browning não hesita em colocar alguns dos versos mais perfeitos que ele ou qualquer outra pessoa já escreveu em língua inglesa na boca de escravos como esses, tais Sludge e Guido Franceschini. Tome-se, a título de exemplo, o “Elogio do Bispo Blougram”. O poema é um dos mais grotescos em sua obra. Ele cheira intencionalmente ao materialismo solene e à grosseria aristocrática de um refinado jantar de confraternização *à deux*. Ele tem muitos elementos de um anticlímax quase bárbaro, como o jovem que tem o nome impossível de Gigadibs. O Bispo, ao levar adiante o seu argumento mundano em defesa da submissão, observa com verdade que um estado de dúvida é um estado que serve a dois propósitos e que, se não podemos ter certeza sobre a teoria religiosa da vida, tampouco podemos ter certeza sobre teoria materialista da vida e que, por sua vez, a dúvida pode se tornar uma incerteza continuamente abalada por uma

sugestão perturbadora. Não podemos nos acomodar ao racionalismo e fazer com que nos dê frutos. A própria fé é capaz de se tornar a mais negra e mais revolucionária das dúvidas. E então vem a passagem:

Logo quando nos encontramos mais seguros, há um toque de crepúsculo,
Uma fantasia originada numa campânula, na morte de alguém,
Em um coro final de Eurípedes –
E isso basta para que umas cinquenta esperanças e temores,
Ao mesmo tempo tão novos e tão velhos quanto a Natureza,
Batam, derrubem e penetrem em nossa alma,
Deem as mãos e lá dancem, um anel fantástico,
Ao redor do ídolo antigo, novamente em seu pedestal –
O grande Talvez!

Dicção mais nobre ou sentido mais nobre não poderia ter sido posto na boca de Pompilia ou de Rabbi Bem Ezra. É em verdade posto na boca de um padre vulgar e elegante a justificar a sua própria covardia para com o vinho e os charutos.

Junto a essa tendência de Browning à poesia entre os patifes, deve ser levado em conta outro elemento característico, a sua tendência uniforme ao teísmo. Esses caráteres dissolutos e medíocres falam de muitas coisas com excitação e vagueza; uma das coisas de que sempre falam com confiança e compostura é sua relação com Deus. À primeira vista pode parecer estranho que aqueles que sobreviveram à clemência, não apenas de toda lei, mas de toda anarquia razoável, possam ainda com tanta simplicidade contar com a clemência da perfeição divina. Assim, Sludge está convicto de que sua vida de mentiras e de embustes fora vivida em profunda e sutil obediência

à mensagem realmente transmitida pelas condições criadas por Deus. Assim, o Bispo Blougram está convicto de que sua vida de pânico e compromisso cambaleante tinha realmente sido justificada como o único método capaz de uni-lo a Deus. Assim, o Príncipe Hohenstiel-Schwangau está convicto de que cada trapaça em sua fina cadeia de trapaças políticas fora o verdadeiro meio de realizar o que ele acreditava ser a vontade de Deus. Cada um desses vigaristas defeituosos, admitindo um fracasso em todas as coisas relativas, reclama uma aliança impressionante com o Absoluto. Para muitos, isso à primeira vista parecerá uma doutrina perigosa. Mas, em verdade, essa é uma doutrina mais sólida, nobre e saudável, de longe menos perigosa que a doutrina oposta. Toda pessoa nesta terra deve crer que possui algo para dar ao mundo que, de outro modo, não poderia ser dado. Todo homem deve, pelo bem dos homens e pela salvação da sua alma, acreditar que é possível, até mesmo se formos os inimigos da raça humana, ser amigos de Deus. O mal ocasionado por esse orgulho místico, grande como frequentemente seja, é como palha se comparado ao mal ocasionado pelo autoabandono materialista. Os crimes do diabo que se crê de valor imensurável são como nada se comparados aos crimes do diabo que se crê de valor nenhum. Para com os patifes de Browning temos sempre esse interesse eterno, o de que em algum lugar eles são reais e de que a qualquer momento podem começar a falar poesia. Estamos falando a um homem vil, impertinente e falastrão; estamos assistindo ao espetáculo dos seus feitos desprezíveis, seus olhos evasivos e seus lábios balbuciantes. E de súbito o rosto começa a mudar e ficar grave, os olhos reluzem como os olhos de uma máscara, todo o rosto de barro se torna uma simples embocadura e a voz que daí sai é a voz de Deus, proferindo o Seu solilóquio eterno.

O Anel e o Livro

Tendo nos dado conta da grande concepção do plano de *O Anel e o Livro*, o estudo de um único assunto a partir de nove diferentes pontos de vista, torna-se extremamente interessante notar que pontos de vista são esses; que figuras Browning selecionou a exprimir as diferentes e essenciais versões do caso. Um dos críticos mais hábeis e mais simpáticos de Browning, o Sr. Augustine Birrel, disse em determinado lugar que os discursos dos dois advogados em *O Anel e o Livro* mal chegariam a ser interessantes ao leitor comum. Embora isso possa estar certo, não deve restar muitas dúvidas de que um grande número dos leitores de Browning os acha irrelevantes e acidentais. Mas é demasiado perigoso dizer que qualquer coisa em Browning seja irrelevante ou desnecessária. Podemos prosseguir pensando tal coisa até o momento em que uma ninharia qualquer põe a questão sob nova luz, e o detalhe que parecia insignificante se eleve quase que à posição de pilar central da estrutura. Nos sucessivos monólogos do seu poema, Browning está se esforçando para descrever os vários e estranhos modos como um fato se faz apresentar ao mundo. Em toda questão, existem partidários que trazem argumentos convincentes e persuasivos a favor do lado certo; existem também partidários que trazem argumentos convincentes e persuasivos a favor do lado errado. Mas, a envolver tudo isso, existe em toda grande controvérsia um grupo de partidários mais ou menos oficiais continuamente empenhados em defender cada causa com argumentos inteiramente inapropriados. Eles não conhecem o verdadeiro valor que se pode alegar acerca de uma boa causa nem o verdadeiro valor que se pode alegar acerca de uma causa má. São representados pelos argumentos animados, eruditos, eloquentes, ingênuos e inteiramente

fúteis e impertinentes de Juris Doctor Bottinius e de Dominus Hyacinthus de Archangelis. Esses dois homens deturparam brilhantemente não apenas um a causa do outro, mas as suas próprias causas. A aparição deles é dos melhores e mais artísticos lances de *O Anel e o Livro.*

Podemos avaliar melhor a questão levando em consideração um paralelo imaginário. Suponha que um poeta como Browning viva daqui a alguns séculos e encontre em alguma *cause célèbre* de nosso tempo, tal como a Comissão de Parnell,[26] ensejo para uma obra similar, em sua estrutura, a *O Anel e o Livro*. O primeiro monólogo, que se chamaria “Uma metade de Londres”, consistiria dos argumentos de um unionista bem educado e sensato que acreditava realmente existir prova de que o movimento nacionalista na Irlanda se ancorava em crime e terror público. A “Outra metade de Londres” seria o pronunciamento de um simples, bem educado e sensato defensor da independência irlandesa que achava haver no nacionalismo um sintoma nítido do mesmo problema venenoso e paralisante, além de sintoma de um crime. O “Tertium Quid” seria alguém imparcial, comprometido nem com o nacionalismo nem com o unionismo, possivelmente o Sr. Bernard Shaw, que faria um monólogo browniano muito divertido. Em seguida, é claro, viriam os discursos dos grandes atores do drama, a raiva gélida de Parnell, as desculpas evasivas de Pigott. Mas calharemos de perceber que o registro estaria incompleto sem outro elemento que, na prática, tinha muito a ver com a confusão desse problema. Bottinius e Hyacinthus de Archangelis, os dois cínicos advogados profissionais, com a empáfia nítida e suas incríveis teorias sobre o caso, seriam representados por dois jornalistas partidários; um dos quais estaria disposto a fundamentar sua hipótese tanto no fato de Parnell ser um socialista ou anarquista como no de ser

ateu ou católico; e o outro disposto a fundamentar sua hipótese na teoria de que o Lorde Salisbury odiava Parnell ou de que estava aliado a ele ou de que nunca tinha ouvido falar dele ou de qualquer outra coisa que estivesse longe do mundo da realidade. Esses são o tipo de pequenas coisas pelas quais devemos estar sempre à espreita em Browning. Mesmo que uma digressão, uma alegoria ou toda uma cena de uma peça pareça não ter sentido ou valor, que esperemos um pouco e demos uma chance. Ele muito raramente escreve algo que não significa algo de importante.

Às vezes é curioso notar como um crítico, possuindo não pouca cultura e fertilidade, ao tratar de uma obra de arte irá deixar escapulir, quase que por acidente, algum comentário aparentemente trivial, o qual nos revela com uma iluminação mental completa e instantânea o fato de que, no que diz respeito à obra de arte, ele não compreende o mínimo sequer daquilo que está falando. Ele pode ter tido a intenção de tão só corrigir algum detalhe minúsculo da obra que está estudando, mas esse único movimento é suficiente para miná-lo e atirar ao ar os seus diplomas. Essas são as sensações com que o verdadeiro partidário de Browning irá atentar à crítica feita por tantos dos críticos e biógrafos de Browning a *O Anel e o Livro*. Um deles expressou essa crítica com as palavras: “visto desapaixonadamente, o tema é indigno do monumento no qual está sepultado para a eternidade”. Ora, essa observação logo mostra que o crítico não sabe qual o sentido de *O Anel e o Livro*. Diante disso sentimos o mesmo de quando diante de um homem que diz que o enredo de *Tristam Shandy* não foi bem construído ou que as mulheres nos quadros de Rossetti não pareciam úteis e trabalhadoras. O homem que deixou passar o fato de que *Tristam Shandy é* um jogo de digressões, de que todo o livro *é* uma espécie de piada prática para tapear o leitor, simplesmente não leu

Tristam Shandy de forma alguma. O homem que desaprova os quadros de Rossetti porque descrevem um devaneio triste e sensual na verdade desaprova o próprio fato de que existam. E quem desaprova que Browning escreva o seu imenso épico em torno de uma bagatela e de um caso policial sórdido não apreendeu, afinal, todo alcance e extensão do que pretende o poeta. A essência de *O Anel e o Livro* é ser ele o grande épico do século XIX, porque é o grande épico da importância das coisas pequenas. A diferença suprema que põe *O Anel e o Livro* à parte diante de todos os grandes poemas de alcance e largueza similares (em termos de projeto) é precisamente o fato de que todos esses outros falam de questões comumente chamadas de importantes, e *O Anel e o Livro* é sobre uma questão comumente chamada de desprezível. Homero diz: “Mostrar-lhes-ei as relações entre o homem e o céu tal como exibidas em uma grande lenda de amor e guerra, a qual há de contar com o mais poderoso dos guerreiros mortais e a mais bela de todas as mulheres mortais”. O autor do Livro de Jó diz: “Mostrar-lhes-ei as relações entre o homem e o céu por meio de uma história de tristezas primitivas e da voz de Deus saída de um redemoinho”. Virgílio diz: “Mostrar-lhes-ei as relações entre o homem e o céu por meio da história da origem do maior dos povos e da fundação da mais maravilhosa das cidades”. Dante diz: “Mostrar-lhes-ei as relações entre o homem e o céu revelando a maquinaria do universo espiritual e fazendo-os ouvir, como eu ouvi, o ribombo das engrenagens de Deus”. Milton diz: “Mostrar-lhes-ei as relações entre o homem e Deus contando-lhes o verdadeiro começo de todas as coisas e a primeira aparição do que é mau no primeiro crepúsculo do tempo”. Browning diz: “Mostrar-lhes-ei as relações entre o homem e Deus contando uma história tirada de um obsceno livro italiano de julgamentos criminais, dos quais selecionei um dos mais medíocres

e completamente esquecidos”. Toda a crítica é descabida antes de percebermos essa ideia fundamental de *O Anel e o Livro*.

Nisso, é claro, Browning é a suprema personificação da sua época. O que há de característico *par excellence* é a apoteose do insignificante. Seja no caso da escola de poesia que vê mais coisas numa prímula ou num trevo do que em florestas ou cachoeiras, seja no caso da escola de ficção que vê algo de indescritivelmente significante no padrão de um tapete de lareira ou no tom de um paletó *tweed*, a tendência é a mesma. Maeterlinck tomado de imobilidade e espanto diante de uma porta entreaberta ou de uma luz a brilhar de uma janela à noite; Zola preenchendo cadernos com a significância médica dos espasmos dos dedões de um homem ou de sua falta de apetite; Whitman estimando a grama e as folhas com formato de coração da lilás; o Sr. George Gissing demorando-se afetuosamente sobre o bilhete de terceira classe e o guarda-chuva em petição de miséria; George Meredith vendo a tragédia de uma alma numa frase à mesa de jantar; o Sr. Bernard Shaw preenchendo três páginas com as indicações de direção teatral para descrever uma sala de visitas; todos esses homens, diferentes quanto a todas as outras coisas particulares, são semelhantes nisso, em terem parado de acreditar que certas coisas são importantes e que o resto não tem importância. Para eles, significância é algo de selvagem que pode saltar sobre eles de qualquer esconderijo. Todos se tornaram pessoas terrivelmente impressionadas e um pouco alarmadas com os poderes misteriosos das coisas pequenas. A diferença deles para com o velho poeta épico é toda a diferença entre uma época que lutou com dragões e uma época que luta com micróbios.

Essa maré da importância das coisas pequenas está fluindo tão continuamente ao nosso redor, hoje em dia,

que não nos apercebemos o suficiente de que, se há um homem na história literária inglesa que com justiça pode ser chamado de uma fonte e uma origem, esse homem é Robert Browning. Quando Browning surgiu, a literatura estava inteiramente nas mãos do poeta tennysoniano. O poeta tennysoniano não menciona, a valer, trivialidades, mas as menciona quando deseja falar trivialmente; Browning menciona trivialidades quando deseja falar extraordinariamente. Ora, esse senso da importância terrível do detalhe foi um senso do qual se pode dizer que possuiu Browning da maneira empática de uma possessão demoníaca. Saudável como era, esse sentimento poderia tê-lo levado a uma condição não distante da loucura. Qualquer sala na qual se sentasse luzia-lhe com incontáveis olhos e bocas escancarando-se com uma história. Às vezes não havia segundo plano ou meia distância em sua mente. Um rosto humano e o padrão no muro às suas costas vinham-lhe com claridade igualmente agressiva. Pode-se repetir que tivesse ele, que possuía a cabeça mais resistente do mundo, ficado louco, tal se teria dado através dessa turbulenta democracia das coisas. Se ele olhava para um vaso de porcelana ou para um chapéu velho, para um repolho ou para um cachorrinho brincando, cada uma dessas coisas começava a ser tomada pelo feitiço de uma espécie de terra encantada dos filósofos: o vaso, como a jarra nas *Mil e Uma Noites*, emite uma fumaça de pensamentos e formas; o chapéu produz almas, assim como o chapéu do prestidigitador produz coelhos; o repolho engole e ofusca a terra, como a Árvore do Conhecimento; e o cachorrinho sai numa galopada pela estrada até os confins do mundo. Qualquer pessoa que tenha lido os poemas mais longos de Browning sabe quão constantemente uma analogia ou uma figura de linguagem é tomada não das grandes e bem conhecidas figuras, comuns na poesia, mas de algum canto poeirento da existência, e quão

frequentemente se caracteriza pela pequenez e certa exatidão exótica, a qual não poderia ser encontrada em nenhum exemplo mais usual. Assim, por exemplo, Príncipe Hohenstiel-Schwangau explica o significado psicológico de todas essas atividades desassossegadas e inescrupulosas comparando-as ao impulso que acabara de levá-lo, mesmo enquanto falava, a desenhar com exatidão uma linha preta no mata-borrão, de modo a ligar dois borrões separados que já ali estavam. Esse exemplo exótico é escolhido como o melhor exemplo possível de certo desassossego fundamental e desejo de dar alguma qualidade às coisas presentes no espírito do homem. Não tenho dúvida de que, independentemente do que Browning pensou da ideia após realizá-la ele mesmo e sentar-se numa espécie de transe filosófico observando um mata-borrão manchado de tinta, ele estava consciente de que naquele momento, e naquele ato insignificante, algum monstro imemorial da mente, sem nome desde o começo do mundo, tinha se elevado até a superfície do mar espiritual.

É, portanto, da própria essência do gênio de Browning, e da própria essência de *O Anel e o Livro*, que este fosse uma multiplicação enorme de um pequeno tema. É o extremo da crítica ociosa queixar-se de que se trata de uma história banal e sórdida, pois toda a finalidade do poema é mostrar que infinidades de bens e males espirituais uma história banal e sórdida pode conter. Tão logo isso é percebido, de imediato ganham sentido inumeráveis fatos acerca da obra. Isso explica, por exemplo, o relato detalhado e pitoresco que Browning faz do glorioso caixote de lixo de curiosidades e sobras à venda, no qual ele apanha o registro impresso do julgamento, e a insistência em sua barateza, sua sujeira, suas folhas amareladas e o seu latim arrebicado. Quanto mais sujo, tenebroso e insignificante ele faz o texto parecer, tanto melhor para o seu pleno e gigantesco

sermão. Isso explica ainda o rigor com que Browning adere aos fatos da esquecida intriga. Ele estava brincando o jogo de ver quantas coisas estavam realmente envolvidas em um reles fragmento de fato. Ter introduzido grandes quantidades de ficção não teria sido correto. Daí que *O Anel e o Livro*, para recapitular a perspectiva até este ponto, é o épico típico do nosso tempo, pois expressa a riqueza da vida tomando por tema uma pobre história. Presta à existência a mais alta das homenagens – a grande homenagem que a monarquia presta à humanidade – a homenagem de selecionar algo quase que aleatoriamente.

Mas essa é a apenas a primeira metade do direito de *O Anel e o Livro* de ser o épico típico dos tempos modernos. A segunda metade desse direito, a segunda consideração pela qual a obra é representativa de todo o desenvolvimento moderno, requer uma afirmação um tanto mais cautelosa. É claro que *O Anel e o Livro* é, essencialmente, uma história de detetive. Sua diferença para com a história de detetive comum é que ele busca estabelecer não o centro da culpa criminal, mas o centro da culpa espiritual. Mas tem exatamente o mesmo tipo de empolgação que uma história de detetive tem, o que é uma excelente característica. Mas o elemento que importa, e que agora requer ser observado, é o método pelo qual o centro da culpa espiritual e o centro correspondente da retidão espiritual são descobertos. A fim de tornar claro o caráter peculiar desse método, é preciso começar um tanto próximo do começo e recuar um pouquinho na história literária.

Não sei se alguma pessoa, incluindo o próprio editor, alguma vez percebeu uma coincidência singular que se pode encontrar no arranjo dos poemas líricos do *Florilégio Inglês*[27] de Sir Francis Palgrave. Seja como for, dois poemas, ambos extremamente famosos, são postos lado a lado, e sua justaposição representa uma imensa

revolução na maneira poética de ver as coisas. O primeiro é o poema de Goldsmith quase que demasiado célebre:

Quando uma bela mulher se inclina à loucura
E descobre tarde demais que os homens traem,
Que encantos podem suavizar sua melancolia?
Que arte lavar-lhe a culpa?
Imediatamente após vem, com uma súbita e emocionante mudança de tom, a voz de Burns:

Ai margens e ribanceiras do formouso rio Doon,
Como cêis conseguem florescer tam bonitos? Como cêis conseguem cantar, cêis passarinhos,
E eu ainda ter tam carinho?

Vais partir meu coração, formoso passarinho
Que cantas sobre o galho, Tu me fazes lembrar dos dias felizes
Quando meu farso Amor verdadeiro era.

Um homem pode ler estes dois poemas um grande número de vezes sem se dar conta de que ambos são poemas sobre exatamente o mesmo tema – o tema de uma mulher fiel abandonada por um homem. E toda a diferença – a diferença que se faz soar logo à primeira entonação da voz de quem os leia – é esta diferença fundamental, a de que as palavras de Goldsmith são ditas sobre uma certa situação e as de Burns no momento mesmo de tal situação.

Na passagem de um poema a outro, temos uma mudança vital na concepção da função do poeta; uma mudança da qual, de muitos modos, Burns foi o começo, da qual, de um modo que já iremos ver, Browning foi a culminação.

Goldsmith escreve seguindo inteira e cuidadosamente a tradição da velha ideia histórica do que seja o poeta. O poeta, o *vates*, era o crítico supremo e absoluto da existência, o coro do drama humano; ele era, para empregar duas palavras, as quais se bem analisadas são a mesma, ou um espectador ou um vidente. Ele toma em consideração uma situação, como a situação de uma mulher abandonada por um homem, e oferece, como Goldsmith oferece, a sua própria decisão pessoal e definitiva a respeito, inteiramente baseada sobre princípios gerais e emitida inteiramente desde fora. Eis que, como se dá no *Florilégio Inglês*, ele não tinha nenhuma opinião prévia quando surge um grito doloroso e desconcertante do coração da situação mesma, o qual nos diz coisas que teriam sido deixadas inteiramente de fora do relato de um poeta típico. Ninguém senão uma pessoa que conhecesse algo desde dentro da agonia, por exemplo, poderia ter dado aquela pincelada de ira do pranteador contra a frivolidade tagarela da natureza, “Vais partir meu coração, formoso passarinho”. Não podemos encontrar pincelada alguma disso em Goldsmith. Somos levados à conclusão, portanto, de que o *vates* ou poeta em sua capacidade absoluta é desafiado e derrubado por esse novo método do que se pode chamar de canções da experiência.

Ora, Browning, tal como aparece em *O Anel e o Livro*, representa a tentativa de descobrir não a verdade, no sentido em que Goldsmith a exprime, mas a verdade mais ampla que é feita de todas as experiências emocionais, tal como transmitidas por Burns. Browning, como Goldsmith, busca em última análise ser justo e imparcial, mas o faz se esforçando para sentir agudamente todo tipo de parcialidade. Goldsmith mantém-se à parte de todas as paixões envolvidas, e Browning as inclui todas. Se Browning estivesse se esforçando para fazer justiça em um caso como aquele da dama abandonada às ribanceiras do rio Doon, ele não

mexeria ou modificaria sequer no mais mínimo detalhe a canção tal como cantada por Burns, mas escreveria outras canções, talvez igualmente patéticas. Um poema lírico ou um solilóquio nos convenceria subitamente, pelo ritmo mesmo da sua linguagem, de que existe algum *pathos* em outros atores do drama; algum *pathos*, por exemplo, em um homem fraco, consciente de que, em uma ignorância apaixonada da vida, jogara fora sua capacidade de amar, perdendo a coragem moral de investir o que tem nesse sentido. Devemos nos lembrar mais uma vez de que existe algum *pathos* na posição, digamos, da mãe do sedutor, a qual edificara as suas esperanças sobre episódios que o casamento com alguém de situação social inferior iria pôr a perder, ou na posição de algum amante rival, abatido pela tragédia na qual ele não tinha sequer o mísero conforto de um *locus standi.* Todos esses personagens da história, Browning os perceberia a partir dos seus próprios pontos de vista emocionais antes de emitir um julgamento. Ao poeta, em seu antigo ofício, cabia uma espécie de dia do julgamento terrestre e cabia distribuir aos homens cabrestos ou louros de glória; Browning não dá aos homens nem um cabresto nem um louro de glória, ele lhes dá vozes. Essa em verdade é uma das atribuições mais caridosas do poeta, a de dar aos homens palavras pelas quais, desde o começo do mundo, eles estavam famintos mais do que por pão. Aqui, pois, temos o segundo grande aspecto pelo qual *O Anel e o Livro* é o grande épico dessa era. É o grande épico dessa era porque é a expressão da crença, quase que se pode dizer que da descoberta, de que nenhum homem jamais viveu na terra sem ter um ponto de vista. Jamais viveu alguém que não tivesse nem um pouco mais a dizer por sua conta do que qualquer sistema formal de justiça estivesse apto a dizer por ele. Nem é preciso observar quão inteiramente a aplicação desse princípio

revolucionaria o velho épico heroico, no qual o poeta decidia completamente acerca das relações morais e do valor dos personagens. Suponha, por exemplo, que Homero tivesse escrito a *Odisseia* seguindo o mesmo princípio de *O Anel e o Livro*, que experiência perturbadora, esquisita seria ler a história do ponto de vista de Antínoo! Sem contradizer sequer um único fato material, sem contar uma única mentira deliberada, a narrativa alteraria o mundo ao nosso redor de tal forma, que mal saberíamos se ainda estaríamos lidando com o mesmo lugar e as mesmas pessoas. O rosto calmo de Penélope começaria, talvez, a se tornar mais desinteressante diante dos nossos olhos, como um rosto se alterando em um sonho. Ela começaria a parecer uma mulher instável e egoísta, fingindo-se de viúva e jogando um jogo duplo entre a atenção de jovens tolos, mas honrados, e as incertas aparências de um marido nauta errante e galanteador; um homem preparado para atuar no mais bem arranjado dos papéis dramáticos, o valentão e chantageador conjugal, o homem que se vale de direitos conjugais como um instrumento para as piores injustiças. Ou, ainda, se tivéssemos a história da queda do Rei Arthur contada do ponto de vista de Mordred, seria questão de apenas umas poucas palavras; num átimo, num piscar de olhos, encontrar-nos-íamos simpatizando com os esforços de um zeloso jovem para frustrar os desregramentos de paladinos de destaque, como Lancelot e Tristam, e com ele por fim descobrindo, com profundo pesar mas com coragem moral inabalável, que não havia como frustrá-los senão derrubando o egoísta incapaz e perfeccionista que governava o país e todos os esquemas artificiais e explosivos que alimentavam esses males morais. Poderia acontecer que, apesar dessa nova visão da coisa, em última instância parecesse que Ulisses estava realmente certo e que Arthur estava realmente certo, do

mesmo modo como Browning faz por fim parecer que Pompilia estava realmente correta. Mas qualquer pessoa é capaz de perceber a diferença enorme em escopo e dificuldade entre o velho épico, que contava toda a história do ponto de vista de um único homem, e o novo épico, que não pode chegar à sua conclusão antes de ter digerido e assimilado perspectivas tão paradoxais e perturbadoras quanto a defesa de Antínoo e apologia de Mordred que imaginamos.

Este é um dos mais importantes passos já dados na história do mundo, com todos os seus vários aspectos, o literário, o político e o social, o que é representado por *O Anel e o Livro*. É dar o passo de decidir deixar, em face de muitos e sérios perigos e desvantagens, que todos falem. O poeta do épico antigo é o poeta que tinha aprendido a falar; Browning, no novo épico, é o poeta que aprendeu a escutar. Esse ouvir a verdade e o erro de hereges, loucos, fanfarrões intelectuais, sequazes desesperados, de meros tagarelas, de envenenadores sistemáticos da mente, é a lição mais difícil que a humanidade já se dispôs a aprender. *O Anel e o Livro* é a realização dessa magnífica nobreza e paciência. É o épico da liberdade de expressão.

Liberdade de expressão é uma ideia que, hoje em dia, tem toda a impopularidade de um truísmo; é assim de tal modo que tendemos a esquecer que não faz muito tempo essa ideia tinha a impopularidade mais prática que acompanha a uma verdade nova. A ingratidão sem dúvida é o principal pecado intelectual do homem. Ele toma os benefícios políticos já dados como certos, tal como toma o céu e as estações do ano já dados como certos. Ele considera a calma de uma cidade algo tão inevitável quanto a calma de uma clareira na floresta, ao passo que só se mantém tal paz por meio de um empenho contínuo e um esforço similar ao que mantém uma batalha ou um duelo de esgrima. Assim como

esquecemos qual a nossa relação para com os fenômenos naturais, esquecemos qual a nossa relação para com os fenômenos sociais. Esquecemo-nos de que o mundo é um corpo celeste e nos esquecemos de que a liberdade de expressão é um paradoxo.

De forma alguma existe algo de autoevidente no sentido de que uma instituição como a liberdade de expressão seja certa ou justa. Não é nem um pouco mais óbvio nem natural permitir a um homem declarar tolices e abominações que se acredita sejam más para a humanidade do que seria natural ou óbvio deixar um homem cavar um quinhão para si na estrada pública ou infectar meia cidade com febre tifoide. A teoria da liberdade de expressão, a de que a verdade é muito maior, mais estranha e mais multifacetada do que a conhecemos, é uma teoria que se tem justificado em geral por meio de experimentos, mas que permanece uma teoria muito ousada e até mesmo muito surpreendente. É realmente uma das grandes descobertas dos tempos modernos; mas, uma vez que se o admita, é um princípio que não afeta tão só a política, mas a filosofia, a ética e, por fim, a poesia.

De um modo geral, Browning foi o primeiro poeta a aplicar o princípio à poesia. Ele percebeu que, se quisermos contar a verdade sobre um drama humano, devemos contá-lo não apenas como um melodrama, no qual o vilão é vil e o homem cômico é cômico. Ele percebia que a verdade não havia sido contada antes que ele tivesse visto no vilão o cavalheiro puro e desinteressado que a maioria dos vilões acredita firmemente ser, ou antes que ele tivesse tomado o homem cômico tão a sério quanto é costume dos homens cômicos tomarem a si próprios. E, nisso, Browning é para além de toda a dúvida o fundador da escola mais moderna de poesia. Tudo o que era profundo, tudo, na verdade, que era tolerável nos

estetas de 1880 e nos decadentes de 1890, tem sua fonte última na grande concepção de Browning de que todos os pontos de vista são interessantes, mesmo um ponto de vista invejoso ou irado. Ele está de acordo com os decadentes ao sustentar que é enfaticamente proveitoso, enfaticamente digno, saber algo dos fundamentos da felicidade de um homem completamente mau. Desde a sua época temos ficado satisfeitos demais com os estados de espírito dos ladrões e os poemas melancólicos do receptor de mercadorias roubadas. Mas Browning, unido aos decadentes sob esse aspecto do valor de todo testemunho humano, está radicalmente separado deles por um abismo em outra característica igualmente importante. Ele defendia que é necessário ouvir todos os lados de um problema a fim de descobrir a verdade acerca dele. Mas ele defendia haver uma verdade a ser descoberta. Ele defendia que a justiça era um mistério, mas não, como os decadentes, que a justiça era uma ilusão. Ele defendia, em outras palavras, que numa disputa todos estão, até um certo ponto, certos; e não a doutrina decadente de que num lugar tão louco como o mundo todos devem estar, pela natureza mesma das coisas, errados.

A concepção que Browning tinha do universo dificilmente pode ser mais bem expressa do que com a velha e fértil fábula dos cinco cegos que foram visitar um elefante. Um deles tateou sua tromba e afirmou que um elefante é uma espécie de serpente; outro abraçou sua perna e se dispôs a morrer pela crença de que um elefante é uma espécie de árvore. Do mesmo modo, para o homem que se encostou em seu flanco era uma espécie de muro; para o homem que segurou o seu rabo, uma corda, e para o homem que tinha sentido as suas presas, um tipo particularmente desagradável de lança. Nisso consiste, como eu disse, toda a teologia e filosofia

de Browning. Mas ele se diferencia dos decadentes psicologistas e dos impressionistas num aspecto importante, o de que o elefante era um elefante e estava ali o tempo todo. Os cegos elaboraram teorias equivocadas porque um elefante é algo com uma forma muito curiosa. E Browning acreditava firmemente que o Universo é de fato algo com uma forma muito curiosa. Nenhum poeta cego jamais poderia sequer imaginar um elefante sem dele ter a experiência, e nenhum homem, conquanto grande e sábio, seria capaz de sonhar com Deus e não morrer. Mas existe uma distinção vital entre a perspectiva mística de Browning, a de que os cegos se enganaram por terem coisas demais a aprender, e a perspectiva puramente impressionista e agnóstica do poeta moderno, a de que os cegos se enganaram porque não tinham nada a aprender. Para o artista impressionista de nosso tempo, nós não somos homens tateando um elefante e chamando-o de árvore ou serpente. Nós somos loucos, postos isolados em celas separadas, sonhando com árvores e serpentes sem motivo nem propósito algum.

Sobre Robert

Louis Stevenson

O estilo de Stevenson

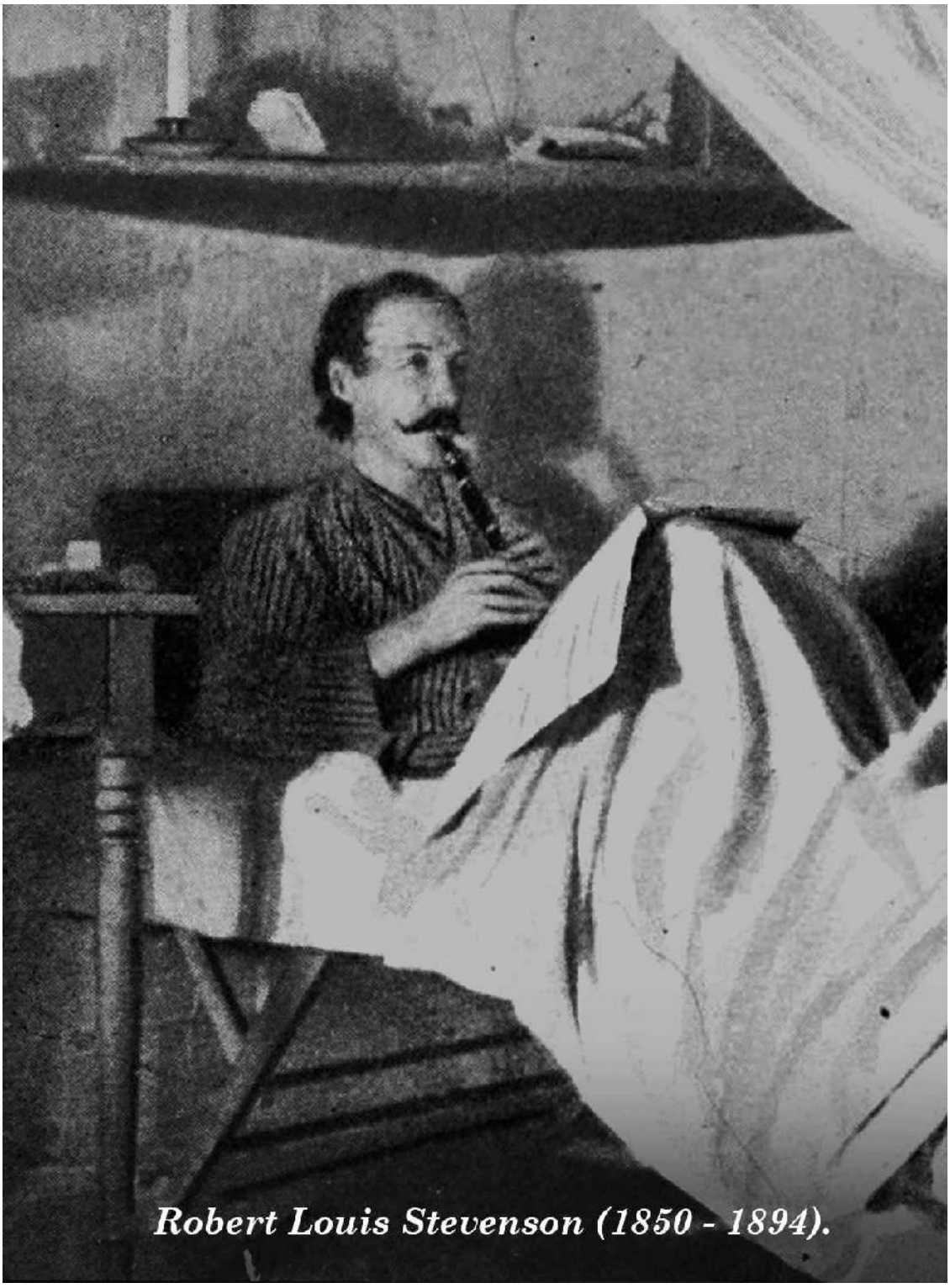
Antes de iniciar este capítulo, devo explicar que sou inteiramente incapaz de escrevê-lo; pelo menos como muitas autoridades literárias sérias pensam que deva ser escrito. Eu sou uma daquelas personalidades humildes para as quais a principal coisa no estilo está em fazer uma afirmação; e em geral, no caso de Stevenson, em contar uma história. O estilo tira a sua forma mais viva e, portanto, mais apropriada do interior de si; à medida que a narrativa se acelera e salta ou a afirmação se torna quente ou pesada, por ser ou impositiva ou argumentativa. A frase adquire a sua forma a partir do movimento; tal como este adquire o seu movimento a partir do motivo. E o motivo (para nós, párias) é o que o homem tem a dizer. Mas existe um tratamento técnico do estilo pelo qual tenho um profundo respeito, mas é um respeito pelo desconhecido, para não dizer pelo ininteligível. Não direi que isso é grego para mim, porque conheço o alfabeto grego e não conheço o alfabeto dessas gramáticas de cadência e sequência; ainda posso até ler o Testamento Grego, mas o evangelho do puro e abstrato inglês nada me diz. Eu o saúdo, tal como, a distância, saúdo a harmonia musical ou a matemática avançada; mas não introduzirei neste livro um capítulo sobre nenhum desses três tópicos. Quando falo do estilo de Stevenson, refiro-me à maneira como ele conseguia se expressar num inglês claro, mas que sob alguns aspectos fosse um inglês peculiar; e não tenho nada senão o inglês o mais elementar com que fazer a crítica disso. Não posso utilizar os termos de nenhuma ciência da linguagem e nem mesmo de nenhuma ciência da literatura.

O Sr. Max Beerbohm, cuja crítica clássica e excelente é cheia daquelas profundidades cintilantes que muitos confundem com superficialidade, fez um comentário bastante acertado sobre as repetições um tanto enfadonhas nos jornais, as quais provocaram grande dano à fama de Stevenson no tempo da moda stevensoniana. Em especial ele notou que uma determinada frase utilizada por Stevenson sobre os seus primeiros experimentos na escrita, a de que ele tinha “desempenhado o papel de macaco diligente” em relação a Hazlitt ou Lamb, deve ficar permanentemente exposta nas redações, de tão frequente que os jornalistas a citam. Existem em Stevenson mil outras coisas muito mais dignas de serem citadas e muito mais esclarecedoras sobre a sua formação literária. Qualquer escritor jovem, embora original, de fato começa por imitar outras pessoas, consciente ou inconscientemente, e quase todo escritor velho estará inteiramente propenso a admiti-lo. A verdadeira ironia do incidente parece nunca ter sido percebida. A verdadeira razão pela qual é sempre citada essa confissão de plágio, entre uma centena de tais confissões, está em que a própria confissão tem a marca não de plágio, mas de originalidade pessoal. No próprio ato de alegar ter copiado outros estilos, Stevenson escreve inconfundivelmente com o seu próprio estilo. Creio que eu poderia ter adivinhado entre cem autores qual deles tinha usado a expressão “desempenhar o papel de macaco diligente”. Não creio que Hazlitt teria acrescentado aquela palavra “diligente”. Alguns poderiam dizer que ele seria o melhor porque o mais simples sem ela; alguns poderiam dizer que nela se pode reconhecer seu autor por ser forçada ou afetada. Tudo isso é questão sujeita a discussão; mas é um tanto como uma piada quando um artifício tão pessoal é transformado em prova de que se é tão só imitativo. Seja como for, esse tipo de artifício, a combinação um tanto curiosa dessas duas palavras, é o que tenho em mente como o estilo de Stevenson.

No caso de Stevenson, a crítica sempre tendeu a ser uma hipercrítica. É como se os críticos sofressem para serem tão rigorosos com o artista quanto o artista era consigo próprio. Mas eles não eram muito consistentes e ponderados no assunto. Eles o acusam de ser preciosista; e assim eles próprios se tornam mais preciosistas. Eles o condenam por perder tempo tentando encontrar a palavra certa; e então perdem mais tempo ainda em tentativas não muito bem-sucedidas de provar que se trata da palavra errada. Lembro que o Sr. George Moore (o qual pelo menos fez o ataque quando Stevenson estava vivo e no auge da sua popularidade) declarou ter exposto ou desmascarado todo o truque de Stevenson, demorando-se longamente na palavra “interposto”: na passagem que descreve um homem parando um relógio com um dedo interposto ao ponteiro. Parecia haver uma certa ideia de que, porque a palavra era inusual em tal uso, mostrava ela que não havia nada além de verbalismo artificial em toda a tragédia de *O Médico e o Monstro* ou na graça de *A Caixa Errada.* Creio que seja tempo de que essa espécie de preciosismo em relação ao preciosismo seja corrigida com um pouco de senso comum. A pergunta mais óbvia a ser feita ao Sr. Moore, se ele desaprova a palavra “interposto”, é: “Que palavra você utilizaria?”. Ele descobriria imediatamente que qualquer outra palavra seria muito mais fraca e até muito menos exata. Dizer “um dedo entremetido” sugeriria, pela sua própria
sonoridade, uma ação muito mais desajeitada e menos precisa; “interposto” sugere, por sua própria sonoridade, uma espécie de impulso de capricho; um capricho mecânico corrigindo o mecanismo. Em outras palavras, sugere aquilo que se quer sugerir. Stevenson usou a palavra porque esta era a palavra certa. Ninguém mais a usou, porque ninguém mais pensou nela. E essa é toda a história do estilo de Stevenson.

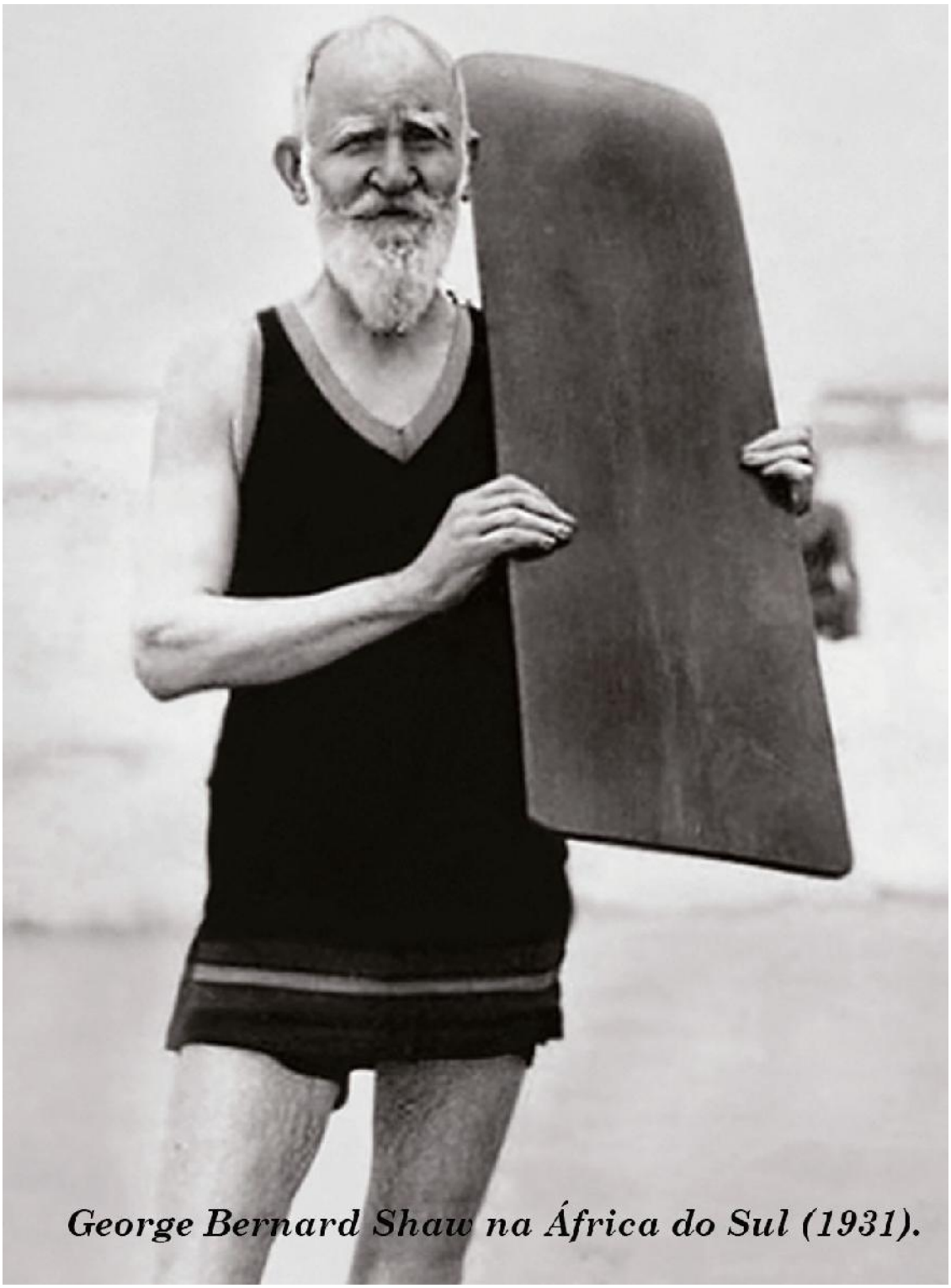
Literatura não é nada mais que linguagem; é apenas um raro e assombroso milagre pelo qual um homem diz o que realmente ele quer dizer. É inevitável que a maior parte da conversação seja convenção; tal como quando recobrimos uma miríade de belos contrastes ou de comédias de opostos chamando várias pessoas de “amáveis”. Alguns escritores, incluindo Stevenson, desejaram (no velho e apropriado sentido da expressão) ser mais amáveis em seu discernimento da amabilidade. O fato é que, gostemos ou não dessas alegrias perfeccionistas, estejamos ou não individualmente calmos ou irritados com um estilo como o de Stevenson, tenhamos ou não algum motivo pessoal ou impessoal para ser impaciente com o estilo ou o homem, devemos realmente ter imparcialidade crítica e justiça para ver qual é a prova literária. A prova é se as palavras estão mal ou bem escolhidas, não com vistas a se adequar aos nossos próprios gostos quanto a palavras, mas com vistas a satisfazer a percepção que todos terão da realidade das coisas. Ora, é absurdo para qualquer pessoa que alega gostar de literatura não ver a excelência da expressão de Stevenson ao modo dele. Ele de fato escolhe as palavras que compõem o quadro específico que ele quer compor. Elas de fato fixam uma coisa específica, e não algo geral do mesmo tipo; ainda que a coisa frequentemente seja algo muito difícil de distinguir de outras coisas similares. Esse é o ofício das letras; e o artesão fez uma vasta multidão de tais imagens com todos os tipos de material. Nisso, podemos dizer de Stevenson muito do que ele disse sobre Burns. Ele comentou que Burns surpreendeu o mundo educado, cheio de seus estetas e antiquários, com nunca escrever poemas sobre cachoeiras, castelos em ruínas ou outros lugares tidos como de interesse; fato esse mesmo, claro, que mostrava ser Burns um poeta e não um turista. É sempre a pessoa prosaica que demanda assuntos

poéticos. São os únicos assuntos sobre os quais ela consegue ser poética. Mas Burns, como disse Stevenson, tinha o dom natural do comentário vivo e flexível que poderia folgar tão facilmente com uma coisa como com outra; com uma igreja ou com uma taverna ou com um grupo de pessoas indo ao mercado ou com um casal de cães na rua. Esse dom deve ser julgado por sua competência, sua vivacidade e seu alcance; e quem quer que sugira que o talento de Stevenson era apenas uma delicada prataria, polida perpetuamente pelo seu guardanapo, não sabe, no mais exato e enfático sentido, do que está falando. Stevenson tinha precisamente o talento que ele atribui a Burns de não tocar em nada em que ele não insuflasse vida. E, bem longe de esconder um talento em um guardanapo, seria mais verdadeiro dizer que ele se tornou o governante dumas dez cidades; dumas dez cidades situadas nos confins do mundo. De fato só essa última frase já sugere um exemplo ou um texto.



Robert Louis Stevenson (1850 - 1894).

Stevenson e o rei Kalakaua, Havaí (1889).



George Bernard Shaw na África do Sul (1931).

O teatro de

George Bernard Shaw

Ninguém que fosse vivo à época e se interessasse por essas coisas irá se esquecer da primeira montagem de *As Armas e o Homem*.[32] Ela foi aplaudida pelo elemento indescritível que, em nós, se regozija em ver o genuíno prevalecer sobre o plausível; aquele elemento que se regozija até por seus inimigos estarem vivos. Deixando de lado os problemas levantados pela peça, a sua própria forma era uma inovação atrativa e convincente. Peças clássicas que eram totalmente heroicas, peças cômicas que eram inteira e até insensivelmente irônicas eram bastante comuns. Mais comum que todas, nessa época em particular, era a peça que começava brincalhona, com um monte de coisas engraçadas, e ia se abrandando gradualmente até que terminava com um tom de romance ou até de *pathos*. Um funcionário público qualquer, o alvo de toda a bagunça, torna-se no último ato um amante tão elevado e incorrigível quanto Dante. Ou um açougueiro violento e vulgar
se lembra da sua própria juventude antes que as cortinas baixem. A primeira coisa que Bernard Shaw fez ao aparecer na ribalta foi reverter esse processo. Ele resolveu construir uma peça não com base no clímax, mas com base no anticlímax. O funcionário público deveria primeiro ser heroico e depois todos ririam dele; a cortina se ergueria com um homem se lembrando da sua juventude, e este só se revelaria um açougueiro violento quando alguém o interrompesse pedindo carne de porco. Essa originalidade meramente técnica é indicada no próprio título da peça. A arma *virum* que de Virgílio é uma expressão crescente e ascendente, o homem é mais que as suas armas. A frase latina sugere um processo

esplêndido que traria para o palco uma armadura retumbante de bronze, o escudo e o machado destruidor, mas que terminaria com o próprio herói, mais alto e mais terrível porque desarmado. O efeito técnico do método de Shaw é tal como uma cena como essa, na qual a massa carregaria formas de escudo e elmo até mais gigantescas, mas que, quando os metais e os gemidos estivessem soando no seu máximo, terminaria com a figura de Little Tich.[33] O próprio nome tem o propósito de ser um anticlímax; armas – e o homem.

Está bem que se comece pelo superficial; e essa é a eficiência superficial de Shaw; o esplendor do anticlímax. Mas é claro que a vitalidade e importância das suas peças não estão meramente aí; tampouco a importância de Swinburne está nas aliterações ou a de Hood em trocadilhos. Essa não é a sua mensagem; mas é o seu método; é o seu estilo. O primeiro sabor que tivemos disso foi com essa peça As Armas e o Homem; mas desde o começo era evidente que havia na peça muito mais que isso. Dentre outras coisas havia uma coisa não desprovida de importância; havia sinceridade selvagem. Realmente, só uma pessoa ferozmente sincera é capaz de produzir essas irreverências em torno de um assunto como a guerra; do mesmo modo como só um homem forte é capaz de fazer malabarismos com balas de canhão. Que se use a palavra “tolo” como sinônima de “zombador”; mas a experiência diária mostra que é geralmente o homem solene e silencioso que é o tolo. Que acusem o Sr. Shaw de ter colocado tudo de ponta-cabeça; mas, se se refaz tudo de acordo com a própria cabeça, deve-se ter uma cabeça firme e solene. Em *As Armas e o Homem*, o anticlímax da forma era estritamente a encarnação de uma sátira pesada dessa ideia. A peça começa numa atmosfera de melodrama militar; o impetuoso oficial de cavalaria indo em direção à morte por vontade sua, a adorável heroína deixada em arrebatamento choroso; a

banda de metais, o barulho de armas e os clarões de tiros. Em meio a tudo isso surge Bluntschli, um soldado suíço profissional pequeno, robusto e de cabelo batido, um homem sem país mas com um ofício. À heroína que reverencia o exército ele diz que ela é uma fraude; e ela, depois de um momento de reflexão, parece concordar com ele. A peça é praticamente como todas as peças de Shaw, o diálogo de uma conversão. Ao fim, a jovem dama perde todas as suas ilusões militares e admira esse soldado mercenário não porque ele encara armas, mas porque ele encara fatos.

Essa foi uma entrada apropriada a Shaw para o seu drama didático; porque a coragem banal que ele respeita em Bluntschli era a única virtude que ele estava destinado a reverenciar inteiramente. Podemos ver melhor como a peça simboliza e resume Bernard Shaw se a compararmos a outros ataques feitos à guerra por humanitaristas. Shaw tem muitas opiniões iguais às de Tolstói. Tal como faz Tolstói, ele diz aos homens, com uma inocência grosseira, que a guerra romântica não passa de carnificina e que o amor romântico não passa de luxúria. Mas Tolstói se opõe a essas coisas porque elas são reais; ele realmente as quer abolir. Shaw se opõe a elas na medida em que são ideais; na medida em que são idealizadas. Shaw não se opõe tanto à guerra quanto à atração que a guerra exerce. Ele não desgosta tanto do amor quanto do amor pelo amor. Diante do templo de Marte, Tolstói para e exclama: “Que não haja mais guerras!”; Bernard Shaw apenas murmura: “Guerras se for preciso; mas, pelo amor de Deus, não canções de guerra”. Diante do templo de Vênus, Tolstói grita terrível: “Fujam disso!”; Shaw fica bastante satisfeito com dizer: “Não se deixem tapear por isso”. Tolstói parece realmente propor que a paixão elevada e a bravura patriótica sejam destruídas. Shaw é mais moderado; e ele pede apenas que sejam dessacralizadas. Nisso, tanto com relação ao sexo

quanto à guerra, ele estava destinado a se demorar, em muito de sua obra, com as mais maravilhosas variações de aventura chistosa e surpresa intelectual. Pode-se até ter dúvidas sobre se esse realismo acerca do amor e da guerra é tão sensato quanto parece. *Securus judicat orbis terrarum*; o mundo é mais sábio que os modernos. O mundo preservou os sentimentalismos simplesmente porque são as coisas mais práticas do mundo. Só eles levam os homens a fazer algo. O mundo não encoraja que o homem seja um amante inteiramente racional porque um amante de todo racional nunca se casaria. O mundo não encoraja que um exército seja perfeitamente racional porque um exército perfeitamente racional fugiria.

O cérebro de Bernard Shaw era, em sentido literal, como uma cunha. A sua ponta mais afiada estava sempre na frente; e ela partia nossa sociedade de ponta a ponta no momento em que havia entrado inteiramente. Como eu disse antes, por muito tempo ele não foi ouvido; mas ele não sofreu a tragédia de muitos autores, que são ouvidos muito antes de serem ouvidos. Após ler qualquer Shaw, leu-se todo o Shaw. Após ter visto uma de suas peças, anseia-se por outras. E quando ele as coloca em forma de livro, faz-se o que é repugnante a todo literato – compra-se um livro.

O volume de dramas com que Shaw aturdiu o público se chamava *Peças Agradáveis e Desagradáveis.* Penso que a coisa mais impressionante e típica nisso é que ele não soubesse muito bem quais peças eram desagradáveis e quais eram agradáveis. “Agradável” é uma palavra quase sem sentido para Bernard Shaw. Exceto, suponho eu, na música (no que não posso concordar com ele), o deleite e a receptividade são coisas que simplesmente não aparecem. Com a possível exceção de *A Profissão da Sra. Warren* (que pelo menos foi desagradável no sentido de ser proibida), não consigo ver nenhuma razão em

particular por que alguma das sete peças devesse ser tida como agradável ou desagradável. Primeira em fama e em importância contemporânea, veio a reimpressão de *As Armas e o Homem*, da qual já falei. Sobre todo o resto erguem-se inquestionavelmente mais altas as duas figuras da Sra. Warren e de Cândida. Nenhuma delas é agradável, a não ser no sentido de que toda arte é agradável. Nenhuma delas é desagradável, a não ser no sentido de que toda verdade é desagradável. Mas elas de fato representam as preferências normais do autor e o seu medo principal; e essas duas gigantes esculpidas sustentam em grande medida a sua fama.

Imagino que o autor desgostou um pouco de *Cândida* porque as pessoas geralmente a apreciavam. Aqui estou apenas expressando uma impressão minha (que frase tola), mas acho que houve apenas dois momentos em que esse escritor poderoso se encontrou, no sentido antigo e popular, inspirado; isto é, em que respirou a partir de um eu mais amplo e falou mais verdade do que sabia estar dizendo. Um é aquela cena, de uma peça posterior, na qual, após todos os segredos e vinganças do Egito terem se tumultuado e apodrecido ao seu redor, a sanidade colossal de César é de repente aclamada pelas espadas. O outro momento é a última e grandiosa cena de *Cândida*, quando a esposa, abalada em sua fala final, declara o seu propósito de permanecer com o homem forte porque é ele o homem fraco. Pede-se que a esposa escolha entre dois homens, um deles um enérgico e presunçoso pregador popular, o seu marido, e o outro um louco e fraco poeta jovem, logicamente fútil e fisicamente tímido, o seu amante; e ela escolhe o primeiro porque ele tinha mais fraqueza e necessitava mais dela. Até mesmo entre os paradoxos claros e vibrantes do teatro de Shaw essa é uma das melhores inversões ou reviravoltas já operadas. Um escritor paradoxal como Bernard Shaw ouve perpétua e

cansativamente lhe dizerem que ele põe tudo de ponta-cabeça. Mas todo o romance e toda a religião consistem em pôr todo o universo de ponta-cabeça. Consistem em que na reviravolta está toda a ideia de virtude; em que os primeiros serão os últimos e os últimos os primeiros. Tomada então como algo shawiano, tal coisa é uma das melhores. Mas é também algo muito melhor que Shaw. O escritor toca em certas realidades comumente fora do seu escopo; especialmente a realidade da atitude da esposa normal para com o marido normal, uma atitude que não é romântica, mas que ainda assim é bastante quixotesca; que é insanamente altruísta e ainda assim de todo cinicamente perspicaz. Envolve sacrifício humano sem envolver nem um pouco de idolatria.

A verdade é que nesse ponto Bernard Shaw chegou a um milímetro de expressar algo que não é adequadamente expresso em parte alguma; a ideia de casamento. O casamento não é apenas um grilhão posto sobre o amor, como dizem os anarquistas; nem apenas uma coroa posta sobre o amor, como os sentimentalistas dizem. O casamento é um fato, uma verdadeira relação humana tal como a da maternidade, a qual guarda certos hábitos e lealdade humanos, exceto nuns poucos casos monstruosos, quando é transformada por insanidade e pecado especiais. Um casamento não é nem um êxtase nem uma escravidão; é uma comunidade; é algo de apartado, trabalhador e lutador como uma nação. Reis e diplomatas falam de “formar alianças” quando arranjam um casamento; mas o fato é que todo casamento é primordialmente uma aliança. A família é um fato mesmo quando não é um fato agradável, e um homem é parte da sua esposa mesmo quando não quer sê-lo. Os dois são uma só carne – sim, até mesmo quando não são um só espírito. O ser humano é duplo. O ser humano é um quadrúpede.

Algumas consequências emocionais advêm dessa relação antiga e essencial, as quais são sutis, como tudo aquilo que se desenvolve na natureza. E uma delas é a atitude da esposa para com o marido, o qual ao mesmo tempo ela vê como a mais forte e a mais desamparada das figuras humanas. Ela o vê, de algum modo estranho, ao mesmo tempo como um guerreiro que deve seguir o seu caminho e como uma criança da qual é certo que vá perder-se em seu caminho. O homem tem emoções correspondentes exatas; às vezes olhando sua esposa desde cima e às vezes desde baixo; pois o casamento é como um magnífico jogo de gangorra. Seja lá o que mais for, ele não é camaradagem. Esse elo vivo, ancestral (não de amor ou medo, mas estritamente de casamento), por duas vezes foi expresso esplendidamente na literatura. A sensação incurável que o homem tem de encontrar a mãe em sua esposa legítima foi expressa por Browning em um de seus dois ou três versos esmagadores de gênio, quando ele faz o execrável Guido finalmente retroceder ao fato do casamento e à esposa sobre a qual ele havia tripudiado:

> *Cristo! Maria! Por Deus, Pompilia, deixarás que me matem?*

E o testemunho da mulher acerca do mesmo fato foi mais bem expresso por Bernard Shaw nessa grande cena, na qual ela fica com o forte, robusto e bem-sucedido homem público porque na verdade ele é pequeno demais para cuidar de si mesmo.

Existem um ou dois erros na peça; e eles se devem ao erro primário de desprezar a atitude mental de romance, a qual é a única chave para a conduta humana real. Por exemplo, a ideia que o jovem faz do amor é inteiramente errada. Era para ele ser um garoto romântico e amoroso; e o dramaturgo quer fazer então que ele fale

empoladamente, sobre procurar “um arcanjo de asas de púrpura” que fosse digno de sua dama. Mas um rapaz apaixonado jamais falaria nesse estilo heroico zombeteiro; não existe período em que o homem esteja mais sério, preocupado e receoso de parecer um tolo. Trata-se de uma mancada; mas não há outra muito maior ou pior que essa. É completa e desastradamente falso, com relação a toda a natureza do ato de se apaixonar, fazer o jovem Eugene se reclamar da crueldade que faz Cândida macular as suas belas mãos em afazeres domésticos. Nenhum rapaz realmente apaixonado por uma bela mulher jamais sentirá repugnância quando ela descascar batatas ou lustrar abajures. Ele gostará que ela cuide dos afazeres domésticos. Ele simplesmente sentirá que as batatas se tornaram poéticas e que os abajures ganharam uma luz extra. Isso pode ser irracional, mas não estamos falando de racionalidade, mas da psicologia do primeiro amor. Seria muito injusto às mulheres que a labuta e a trivialidade de descascar batatas fossem vistas com os tons glamorosos do romance; mas o glamour é um fato quase tanto certo quanto as batatas. Em termos de sociologia, pode ser algo ruim que os homem divinizem o aspecto doméstico nas garotas como algo gracioso e mágico; mas todos os homens fazem isso. Pessoalmente, não acho de modo algum que isso seja ruim; mas esse já é outro argumento. O argumento, aqui, é que Bernard Shaw, visando ao mero realismo, comete um grande erro de realidade. Caindo em confusão por conta de sua grande heresia de olhar as emoções desde fora, ele faz de Eugene um pedante de sangue-frio no momento mesmo em que ele está tentando, por conta dos seus próprios objetivos dramáticos, fazer dele um amante ardente. Ele faz do jovem amante um teórico idealista acerca das coisas mesmas frente às quais ele em verdade seria uma espécie de materialista místico. Aqui, o irlandês

romântico está muito mais certo que o inglês racional; e existe muito mais verdade sobre a vida nesses versos de Samuel Lover[34] –

E ele invejou a galinha que Peggy estava preparando

do que do protesto solene e esteta de Eugene contra as cascas de batata e os abajures. Tendo em vista a finalidade dramática, George Bernard Shaw tem de compreender o romantismo, ainda que o despreze. Mas aí, compreendendo-o, ele não o desprezaria.

O conjunto contém, além de obras mais substanciais, tanto trágicas como cômicas, uma relativa frivolidade chamada *O Homem do Destino*. É uma pequena comédia sobre Napoleão e é principalmente interessante enquanto prenúncio de seus esboços posteriores de heróis e homens fortes; é um tipo de paródia de *César e Cleópatra* antes que esta fosse escrita. A esse respeito, o mero título dessa peça napoleônica tem interesse. Toda a geração e escola de Shaw se lembram de Napoleão apenas através de seu último e corrompido título de “O Homem do Destino”, um título que só lhe foi dado quando já estava gordo, cansado e destinado ao exílio. Eles esquecem que, ao longo de toda a parte criativa e realmente emocionante da sua carreira, ele não foi o homem do destino, mas o homem que desafiava o destino. A figura que Shaw elabora é extraordinariamente esperta; mas tem um toque de sua noção não militar de uma conquista imediata; e devemos nos lembrar disso ao passarmos àqueles quadros maiores nos quais pintou os seus heróis mais sérios. Quanto à peça, ela está cheia de coisas boas, das quais a última é talvez a melhor. O longo diálogo entre Bonaparte e a dama irlandesa termina com o General declarando que só será derrotado quando der com um exército inglês sob o comando de um general irlandês. Sempre foi um dos paradoxos de Shaw o de que

a mente inglesa tem a força para cumprir ordens, enquanto a mente irlandesa tem a inteligência para dá-las, e este está entre os seus paradoxos que contêm alguma verdade.

Uma peça bem mais importante é *O Galanteador*, uma comédia irônica cheia de ataques refinados e verdadeira sátira; serve mais especialmente de veículo de parte da melhor sátira de Shaw à ciência física. Nada poderia ser mais perspicaz que a imagem do médico jovem e enérgico que, na completa inocência de sua ambição profissional, descobrira uma nova doença e se encantava ao encontrar pessoas que dela sofressem, médico o qual é atirado no desespero ao descobrir que essa doença não existe. A questão vale um olhar demorado, pois é uma maneira boa e imediata de expor a atitude de Shaw, seja certa ou errada, diante de toda a moralidade formal. O que lhe desagrada no jovem Doutor Paramore é que ele interpôs uma consciência falsa e secundária entre si mesmo e os fatos. Quando a sua doença é contestada, em vez de ver nisso a libertação do ser humano que pensava iria morrer, Paramore vê a queda de uma espécie de bandeira ou causa. Esse é todo o conteúdo de *A Quintessência do Ibsenismo*, exposto melhor do que este livro o expôs; é realmente uma exposição mordaz dos perigos do “idealismo”, o sacrifício de pessoas a princípios, e Shaw chega a ser mais arguto em sua sugestão de que esse idealismo excessivo em parte alguma é mais intenso do que no mundo da ciência física. Ele mostra que o cientista tende a se preocupar mais com a doença do que com o doente; mas ele certamente tinha em mente também sugerir, aqui, que o idealista está mais preocupado com o pecado do que com o pecador.

Tal questão, a da doença do Doutor Paramore, se por um lado é a coisa mais farsesca na peça, também é a mais filosófica e importante. As demais figuras, incluindo

o próprio Galanteador, são, no sentido completo dessas palavras duras e destruidoras, “engraçadas sem serem vulgares”, quer dizer, engraçadas sem ter importância alguma à massa dos homens. É uma peça sobre um vistoso e moderno “Clube Ibseniano” e sobre a contenda entre os jovens ibsenistas e as pessoas mais velhas ainda não familiarizadas com Ibsen. Seria difícil encontrar um exemplo mais evidente do único erro fatal de Shaw, a modernidade – o que significa buscar a verdade em termos temporais. Passados apenas cinco anos, e já quase metade da graça dessa peça maravilhosa está perdida, porque tudo aí se volta para a novidade de uma moda que não é mais nova. Sem dúvida que muitas pessoas ainda acham o teatro de Ibsen algo grande, assim como o teatro clássico francês. Mas ir assistir a *O Galanteador* é como passar em meio a perucas e floretes e ouvir que os jovens agora são todos entusiastas de Racine. O que faz essa obra soar como irreal não é o elogio de Ibsen, mas o elogio da novidade de Ibsen. Qualquer vantagem que Bernard Shaw tivesse frente ao Coronel Craven eu tenho diante de Bernard Shaw; nós, que calhamos de nascer depois, temos o triunfo insignificante e desprezível nessa guerra insignificante e desprezível. Nós somos superiores pela mais tola e arrogante de todas as superioridades, a mera aristocracia do tempo. Todas as obras que tenham tentado ser “modernas” devem se tornar velhas e sensaborosas, todas as que consentiram mais ao cheiro do tempo que da eternidade. Somente aqueles que se inclinaram para adiante do seu tempo irão em algum momento se encontrar atrás dele.

Mas irrita pensar que preciosidades, que prata deslumbrante do gênio de Shaw afundou em tal navio de guerra ultrapassado. Em *O Galanteador*, existem umas quinhentas coisas excelentes e quase umas cinco coisas magníficas. A algazarra de réplicas entre o médico e o

soldado sobre a humanidade do ofício de cada um é admirável. Ou, ainda, quando o coronel diz a Chartaris que, “em seus tempos de juventude”, ele não teria se comportado mais como Chartaris do que teria trapaceado no jogo de cartas. Depois de uma pausa, Chartaris diz: “Você está ficando velho, Craven, e como de hábito você faz disso uma virtude”. E há uma altitude de tragédia aérea nas palavras que Grace, que recusara o homem que amava, diz a Julia, a qual está se casando com o homem que ela não amava: “Isso é o que eles chamam de um final feliz – esses homens”.

Há um gosto amargo em *O Galanteador*; e aquele que encontrar algo de amargo em *Ninguém pode saber*[35] certamente pode ser chamado de supersensível. Essa peça é o que existe de mais próximo a uma exuberância franca e desinteressada em toda a obra de Shaw. A revista *Punch*, com sabedoria bem como com graça, disse que a peça bem poderia se chamar *Niguém pode ser Shaw*. E se alguém ler essa farsa brilhante e depois ler qualquer farsa romântica, como *Pickwick* ou até mesmo *A Caixa Errada*, creio que não ficará disposto a apagar ou sequer a modificar o que eu disse a princípio sobre a crueldade arraigada ou até a desumanidade da arte de Shaw. Para tomar um único exemplo: o amor, em uma *extravaganza*, pode ser um amor ameno ou um amor ocioso, mas será um amor caloroso e feliz caso se destine a acrescentar algo à hilaridade geral. Assim são as relações amorosas ridículas e afortunadas do esportista Winkle e do Maestro Jimson. No colapso de Glória diante do seu amante tirânico, há algo ao mesmo tempo de frio e impuro; isso invoca todos os super-homens modernos com os seus olhos cruéis e suspeitos. Essas farsas devem começar em um ar amigável, numa taverna. Há algo de muito característico de Shaw no fato de que essa farsa começa num consultório dentário.

A única peça dessa fornada brilhante em que, creio, o método adotado realmente falha é *A Casa do Viúvo*. O que há de melhor em Shaw aí está só no título. A mera substituição de viúvas por viúvos contém quase que todo o protesto amargo e violento de Shaw; toda a sua preferência pelo fato indigno à expressão digna; toda a sua repulsa àquelas inclinações sutis do sexo ou do mistério que atiram o lógico fora do caminho seguro. Podemos imaginá-lo gritando: “Mas por que cargas d’água deve ser trágico ser uma viúva mas cômico ser um viúvo?”. Mas o método racionalista é aplicado de forma bastante errada quanto à feitura do drama. O momento mais dramático é quando o franco e indecente arrendatário de cremalheiras se volta para o jovem homem abastado e lhe prova que ele é igualmente culpado, que ele também só consegue moer o seu milho moendo as faces dos pobres. Mas até mesmo aí a situação não é dramática porque ela é indireta; é indireta porque é meramente sociológica. Pode ser verdade que um jovem a viver de renda não discriminada, a qual em última instância cobre um monte de propriedades, é tão perigoso quando qualquer déspota ou assassino. Mas é verdade que não se o pode colocar numa peça mais do que num triolé. Pode-se fazer uma peça a partir de um homem roubando outro homem, mas não a partir de um homem roubando um milhão de homens; menos ainda com ele os roubando inconscientemente.

Deixei por último *A Profissão da Sra. Warren*, dentre as peças reunidas nesse livro, porque, boa como seja, é até melhor e mais importante por conta do seu destino, o qual foi o de provocar uma longa e séria tormenta e ser vetada pelo Censor de Peças. Afirmo que esse drama é mais importante por conta da briga que dele adveio. Se eu estivesse falando de um simples artista isso seria um insulto. Mas existem coisas elevadas e heroicas em

Bernard Shaw; e uma das mais elevadas e heróicas é esta, que ele certamente se importa muito mais com uma briga do que com uma peça. E essa briga em torno da censura foi uma daquelas em que ele percebeu vivamente que, em um livro que tenha qualquer tipo de graça, seria muito melhor livrar-se da Sra. Warren do que livrar-se do Sr. Redford.[36] O veto foi o cerne de um movimento tão pessoal do dramaturgo, de uma afirmação tão decidida de sua própria postura diante das coisas, que nada é mais justo e necessário que declarar quais eram as duas partes essenciais da disputa; a peça e o funcionário que vetou a peça.

A profissão da Sra. Warren trata de uma mãe grosseira e uma filha fria; a mãe leva a vida ordinária e suja da prostituição; a filha só no fim descobre a origem abominável de todo o seu próprio conforto e refinamento. A filha, quando a descoberta é feita, se congela num iceberg de desprezo; o que é de fato algo bastante feminino a se fazer. A mãe explode em um cinismo e pragmatismo frouxos; o que também é algo muito feminino. O diálogo é drástico e extenso; a filha diz que a profissão é repugnante; a mãe responde que a ela mesma repugna; que a toda pessoa sã repugna a profissão de que ela vive. E está fora de questão que o sentido geral da peça é o de que a profissão é repugnante; supondo que exista alguém tão insensível a ponto de precisar que lhe digam isso. Inquestionavelmente, a conclusão é que um bordel é um negócio infeliz e uma cafetã uma mulher desgraçada. Toda a arte dramática de Shaw reside no sentido literal da palavra tragicômico; quero dizer que a parte cômica vem depois da tragédia. Mas, assim como *Ninguém pode saber* representa o ponto mais próximo que Shaw chegou do puramente cômico, assim também *A profissão da Sra. Warren* é a sua única completa – ou quase completa –

tragédia. Não há modernismo barato algum aí, como em *O Galanteador*. A Sra. Warren é tão velha quanto o Velho Testamento; “porque a muitos feridos derrubou; e são muitíssimos os que por causa dela foram mortos. A sua casa é caminho do inferno que desce para as câmaras da morte”.[37] Não existe ética sutil aqui, como em *A Casa do Viúvo*; pois é certo que mesmo os modernos que acham nobre que uma mulher jogue fora a sua honra não devem achar especialmente nobre que ela a venda. Não existe animação por riso, assombro e feliz coincidência, como em *Ninguém pode saber*. A peça é uma tragédia pura sobre um problema humano permanente e bastante feio; o problema é tão feio e permanente, a tragédia é tão altiva e pura, quanto em *Édipo Rei* ou Macbeth. Essa peça foi encaminhada pelos trâmites de praxe à apresentação pública e foi repentinamente barrada pelo Censor de Peças.

O Censor de Peças é um pequeno e acidental funcionário do século XVIII. Como quase todas as autoridades que os ingleses hoje respeitam como antigas e arraigadas, ele é bem recente. Romances e jornais ainda falam da aristocracia inglesa que surgiu com Guilherme I. Pouco de nossa efetiva oligarquia é tão velha quanto a Reforma; e nada dela surgiu com Guilherme I. Alguns dos velhos ingleses proprietários de grandes terras surgiram com Guilherme de Orange; os demais surgiram através de imigração comum. Do mesmo modo, sempre falam da mulher vitoriana (com os seus sais cheirosos e seu sentimentalismo) como a mulher à moda antiga. Mas ela realmente era uma mulher bastante inovadora; ela se considerava, e era, um avanço em termos de delicadeza e civilização frente à mulher grosseira e elisabetana à qual agora estamos retornando. Nunca somos oprimidos por coisas antigas; são as coisas recentes que são capazes de oprimir realmente. E, em

assentimento a esse princípio, a Inglaterra moderna aceitou, como se fosse parte de uma moralidade perene, um ofício de décima categoria, dos piores tempos de Walpole, chamado Censura Teatral. Assim como supuseram que os arrivistas do século XVIII datavam de Hastings, assim como supuseram que as senhoras do século XVIII datavam de Eva, assim supuseram que a Censura Teatral do século XVIII datava do Sinai. A origem da coisa foi, em verdade, puramente política. O seu primeiro e grande feito foi impedir Fielding de escrever peças; não, de forma alguma, porque as peças fossem grosseiras, mas porque criticavam o governo. Fielding era um escritor desabrido; mas eles não se ressentiam de sua liberdade sexual; o censor não teria objetado se ele tivesse aberto as cortinas mais íntimas da decência ou posto completamente a nu uma vida privada. O que desagradava o seu censor é que ele rasgasse a cortina da vida pública. Ainda existe muito desse espírito em nosso país; não existem questões que os homens busquem ocultar mais do que as questões públicas. Mas a coisa foi executada mais audaz e insignificantemente nos tempos de Walpole; e a Censura Teatral tem sua origem não apenas na tirania, mas em um tipo de tirania bastante fútil, transitória e exaltada; algo por natureza muito mais efêmero, muito menos essencial, que o Imposto Naval.[38] Talvez o seu momento mais brilhante tenha se dado quando o cargo de censor foi ocupado por aquele escritor obsceno, George Colman; e quando ele seriamente se recusou a liberar uma obra do mesmo autor de *Nossa Aldeia*. Poucas ideias mais engraçadas poderiam um dia ter sido fatos do que esta ideia de que a repressão e castidade de George Colman salvaram o público inglês do erotismo e da obscenidade da Srta. Marry Russell Mitford.

Assim era a peça; e assim era a autoridade que barrou a peça. Um indivíduo a escreveu; outro indivíduo a

proibiu; nem havia nenhuma diferença entre a autoridade do Sr. Shaw e a do Sr. Redford, exceto que o Sr. Shaw defendeu-se em público e o Sr. Redford não. O dramaturgo tinha sido simplesmente suprimido por um déspota; e, o que era pior (porque coisa moderna), por um déspota silencioso e evasivo; um déspota escondido. As pessoas falam do orgulho dos tiranos; mas hoje em dia nós sofremos da modéstia dos tiranos; da timidez e do sigilo contraído dos fortes. O prefácio de Shaw à peça *A Profissão da Sra. Warren* está bem mais apta a ser chamada de um documento público do que a negação desleixada do servidor público; tinha mais exatidão, aplicação mais universal, mais autoridade. O que Shaw escreveu sobre Redford foi muito mais nacional e responsável do que aquilo que Redford escreveu sobre Shaw.

O dramaturgo encontrou na briga uma das ocasiões mais importantes da sua vida, pois a crise invocou-lhe algo que, em muitos sentidos, é a sua mais alta qualidade – a indignação justa. Claro que, por mera arte da controvérsia, ele conduziu a guerra ao mesmo tempo no campo do inimigo. Ele não se demorou em pretextos frouxos pedindo licença; ele de pronto declarou que o censor era licencioso, enquanto ele, Bernard Shaw, era puro. Ele não discutiu se a censura deve fazer o drama ser moral. Ele declarou que ela fez o drama ser imoral. Com uma audácia perspicaz e estratégica, ele atacou o censor pelo que ele havia liberado na mesma medida em que o atacou pelo que havia censurado. Ele o acusou de estimular todas as peças que atraem os homens para o vício e de só barrar aquelas que o desencorajam. Tampouco essa atitude era, de forma algum, um paradoxo inútil. Surgiam muitas peças (como Shaw observou) nas quais a prostituta e o proxeneta eram praticamente óbvios e nas quais eram representados a festejar em belos ambientes e gozando de brilhante

popularidade. O crime de Shaw não foi ter posto em cena a mulher da vida; isso tinha sido feito, com bem pouco decoro, em inúmeros musicais de comédia. O crime de Shaw foi ter posto em cena a mulher da vida, mas não a apresentado como numa boa vida. Os prazeres do vício já eram alardeados ante os frequentadores de teatro. Eram os perigos do vício que eram cuidadosamente ocultados deles. As aventuras alegres, os vestidos deslumbrantes, o champanhe e as ostras, os diamantes e carros, aos dramaturgos era permitido arrastar todas essas tentações atordoantes para diante de uma dona de casa boba que, na galeria, está resmungando sobre o orçamento familiar. Mas não lhes era permitido avisá-los sobre a vulgaridade e a náusea, as decepções melancólicas e as duras chagas dessa vida. *A Profissão da Sra. Warren* não chegava a um nível suficiente de imoralidade; não era picante o suficiente para passar pelo censor. As peças aceitáveis e aceitas eram aquelas que faziam da queda de uma mulher algo elegante e fascinante; isso, aos olhos de todos, como se a profissão do censor fosse a mesma da Sra. Warren.

Essa era a perspectiva do ataque enérgico de Shaw; e não é de se negar que havia exagero nela e, o que é pior, omissão. O argumento pode facilmente ser levado longe demais; pode terminar em uma cena de tortura penetrante na Inquisição como um corretivo à opinião demasiado amável de um clérigo em *A Secretária Particular*. Mas a controvérsia é sem dúvida alguma digna de registro, se não por outra coisa, como um excelente exemplo da atitude agressiva do autor e do seu amor por virar mesas em debates. Mais ainda, embora esse ponto de vista envolva um exagero em potencial, também envolve uma verdade importante. Um dos melhores pontos instados ao longo dele foi este, o de que, embora o vício seja punido no drama convencional, a punição não é realmente marcante, porque não é

inevitável ou sequer provável.Ela não emerge do próprio ato mau. Anos depois, Shaw instou de novo o mesmo argumento a propósito da encenação da peça *Desperdício* de um seu amigo, o Sr. Granville Barker, na qual uma mulher morre em decorrência de uma operação ilegal. Bernard Shaw disse, no que estava muito correto, que, tivesse ela morrido de veneno ou a tiros de pistola, isso não teria comovido ninguém, pois pistolas não derivam por natureza da falta de castidade das mulheres. Operações ilegais muito frequentemente derivam. A punição foi tal que pode advir do crime, não apenas naquele caso, mas em muitos casos. Aqui, creio eu, o argumento pode ser suficientemente aclarado com dizer que a objeção a tais coisas no palco é uma objeção puramente artística. Não há nada de errado em falar sobre uma operação ilegal; há um monte de ocasiões em que seria muito errado não falar a respeito. Mas isso pode facilmente ser um tiquinho demasiado repulsivo para qualquer obra de arte. Não há nada de errado em estar doente; mas, caso Bernard Shaw escreva uma peça na qual todos os personagens expressem a sua repulsa por carne vomitando no palco, creio teríamos razão em dizer que tal coisa está fora não das leis da moralidade, mas do quadro da literatura civilizada. O movimento instintivo de repulsa que todos têm ao ouvir falar da operação em *Desperdício* não é de forma alguma uma repulsa ética. Mas é antes uma repulsa estética, e uma repulsa justa.

Mas só me alonguei nessa fase de combate, em particular, porque nos leva às características derradeiras que mencionei a princípio. Bernard Shaw não dá a mínima para a arte; em comparação com a moral, não dá literalmente a mínima. Bernard Shaw é um puritano e a sua obra é uma obra puritana. Ele tem todos os fundamentos daquele velho, viril e extinto protestante. Em sua obra, ele é tão desagradável quanto um puritano.

Ele é tão indecente quanto um puritano. Ele é tão cheio de palavras rudes e fatos libidinosos quanto um sermão do século XVII. É verdade que, até este ponto de sua vida, dificilmente alguém sequer sonhou chamá-lo de puritano; às vezes ele é chamado de anarquista, às vezes de bufão, às vezes (pelas pessoas estúpidas mais sagazes) de pretensioso. A sua atitude frente aos problemas atuais foi tida como impressionante e até indecente; não creio que alguém tenha pensado em ligar isso com a velha moralidade calvinista. Mas Shaw, que sabe mais que os shawianos, está nesse momento na véspera de confessar a sua origem moral. O livro de peças seguinte que produziu (incluindo *O discípulo do diabo*, *A conversão do Capitão Brassbound* e *César e Cleópatra*) realmente porta o título de *Peças para puritanos*.

A peça chamada *O discípulo do diabo* tem grandes méritos, mas os méritos são acidentais. Algumas de suas piadas são sérias e importantes, mas seu traçado geral só pode ser chamado de uma piada. Quase que só entre as peças de Shaw (com exceção, é claro, de coisas tais *Como ele mentiu para o marido dela* e *A admirável Bashville*), esse drama não se assenta em nenhum eixo evidente de convicção ética ou filosófica. A ideia artística parece ser a de um melodrama no qual todas as situações melodramáticas convencionais devem sofrer repentinamente reviravoltas não convencionais. Bem no momento em que o clérigo deveria demonstrar coragem ele parece demonstrar covardia; bem no momento em que o pecador melodramático deveria confessar o seu amor ele confessa a sua indiferença. Isso está mais para o Shaw dos críticos de jornal do que para o Shaw da realidade. Estão mesmo presentes na peça duas das principais concepções morais do escritor. A primeira é a ideia de uma grande ação heroica nascendo, em certo sentido, do nada; isto é, não nascendo de nenhuma razão batida; nascendo na alma em pura beleza, com a sua

própria autoridade e dando testemunho apenas de si mesma. O personagem de Shaw não age tendo algo em vista, mas por conta de algo. O herói morre não porque ele deseja o heroísmo, mas porque o possui. Daí que, nessa peça em particular, o discípulo do diabo acha que a sua natureza não o deixará pôr a corda no pescoço de outro homem; ele não tem motivação alguma de desejo, simpatia ou sequer equidade; a sua morte é uma espécie de capricho divino. E, ligadas a isso, o dramaturgo insere outras de suas morais favoritas; a objeção ao jogo perpétuo em torno do motivo do sexo. Ele intencionalmente atrai o espectador para a rede do Cupido de modo a lhe dizer, com uma firmeza salutar, que o Cupido não está ali de forma alguma. Milhões de dramaturgos melodramáticos fizeram um homem enfrentar a morte pela mulher que ele ama; Shaw o faz enfrentar a morte pela mulher que ele não ama – tão só para pôr a mulher no lugar que lhe cabe. Ele se opõe àquela idolatria do sexualismo que faz deste a fonte de todo afã violento; ele não gosta do drama amoroso que faz da mulher a única chave para se compreender o homem. Em política ele é feminista, mas em emoção é antifeminista. O seu segredo para a maioria dos problemas é: *Ne cherchez pas la femme*.

Como já comentado, as felicidades acidentais da peça são frequentes e memoráveis, especialmente as relacionadas ao personagem do General Burgoyne, o verdadeiro e puro-sangue cavalheiro livre-pensador do século XVIII, o qual era demasiado aristocrata para não ser um liberal. Uma das melhores estocadas do jogo de esgrima shawiano é a que ocorre quando Richard Dudgeon, condenado à forca, pergunta retoricamente por que ele não pode levar um tiro como um soldado. “Agora você fala como um civil”, responde o General Burgoyne. “Você tem alguma ideia da situação em que se encontra a pontaria do Exército Britânico?”. Também é excelente a

passagem em que seu subordinado fala em esmagar o inimigo na América e Burgoyne lhe pergunta quem irá esmagar os seus inimigos na Inglaterra, o esnobismo, a velhacaria e a displicência e preguiça incuráveis. E, em uma frase já pelo fim da peça, Shaw alcança uma compreensão da humanidade maior e mais genial do que demonstra em qualquer outra parte; “é preciso todo tipo de homem para fazer um mundo, santos bem como soldados”. Se Shaw houvesse recordado essa frase em outras ocasiões, ele teria evitado o seu erro acerca de César e Brutus. A verdade não é apenas que é preciso todo tipo de homens para fazer um mundo; mas que o mundo não pode dar certo sem os seus fracassos. O que há de mais duvidoso em toda a peça talvez seja o porquê de se tratar de uma peça para puritanos; a não ser que o retrato terrível de um lar calvinista tenha o propósito de destruir o puritanismo. E, a esse respeito, de fato é constantemente necessário recuar aos fatos de que já falei no começo deste breve estudo; é preciso especialmente relembrar que Shaw podia, com toda a propriedade, falar do puritanismo desde dentro. No círculo doméstico que o levou para ouvir Moody e Sankey, [39] no círculo doméstico que era antialcoólico mesmo quando estava bêbado, Shaw pode até ter encontrado nessa atmosfera e sociedade a mãe monstruosa de *O Discípulo do Diabo*, a velha terrível que declara ter endurecido seu coração para odiar os seus filhos, pois o coração do homem é incorrigivelmente mau, ou o velho macabro que tinha tornado um de seus filhos um imbecil e o outro, um pária. Esses tipos realmente aparecem em pequenas sociedades embriagadas com o vinho funesto do determinismo puritano. É possível que existissem, entre os calvinistas irlandeses, pessoas que neguem seja a caridade uma virtude cristã. É possível que existissem, ente os puritanos, pessoas que pensassem o coração fosse

uma espécie de doença cardíaca. Mas é de arrancar lágrimas dos olhos pensar que um homem de tamanho gênio tenha recebido as suas primeiras impressões em um canto tão pequeno da Europa, a ponto tal que, por longo tempo, supusesse que esse puritanismo fosse comum entre homens cristãos. Todavia, tal questão não nos deve deter, pois a fornada de peças continha outras duas sobre as quais é mais fácil falar.

A terceira peça do conjunto *Peças para puritanos* é bastante encantadora; *A conversão do Capitão Brassbound*. Esta se assenta, como se assenta muito do drama de César, sobre a ideia da vanidade da vingança – a ideia de que isso é coisa fútil e boba demais para que um homem com ela se ocupe e corrompa sua consciência. O que é novo aqui, claro, não é a moralidade, mas o toque de riso frio no centro da moralidade. Muitos santos e sábios denunciaram a vingança. Mas eles trataram a vingança como algo acima demais do homem. “A vingança é minha; eu retribuirei, disse o Senhor”.[40] Shaw trata a vingança como algo abaixo demais do homem – um ardil simiesco que teve de superar, uma torrente infantil de lágrimas que ele teve de controlar. Na história em questão, o Capitão Brassbound nutriu ao longo de toda a sua existência errática, rodando por tudo quanto é parte repugnante da África, uma missão de punição particular que lhe parece uma missão de santa justiça. A sua mãe morrera em decorrência da decisão de um juiz, e Brassbound vagueia e planeja até que o juiz cai em suas mãos. Então uma agradável senhora da sociedade, a Dama Cicely Waynefleet, lhe diz em uma agradável conversa a meia voz – um arroio de conversa que se agita enquanto ela remenda o seu casaco – que ele está se fazendo de tolo, que a sua afronta é irrelevante, que a sua vingança é sem propósito, que ele estaria muito melhor se a sua fantasia

mórbida se fosse de uma vez para sempre; em suma, ela lhe diz que ele está se arruinando só para arruinar um completo estranho. Novamente encontramos aqui a marca do economista, do ódio à mera perda. Shaw (alguém quase pode dizer) não gosta de assassinato não tanto porque este desperdiça a vida do cadáver quanto porque desperdiça o tempo do assassino. Se ele se esforçasse para persuadir um homem louco, conhecido seu do interior, a não matar o proprietário de terras, posso imaginá-lo explicando, com ênfase benevolente, que não se tratava tanto de uma questão de desperdiçar uma vida quanto de jogar fora uma bala. Mas, de fato, a comparação irlandesa por si só sugere uma dúvida que se esquiva nos recessos da mente sobre a completa validade da filosofia da Sra. Cicely Waynefleet, a finalidade completa da moral de *A conversão do Capitão Brassbound*. Claro, era muito natural a uma aristocrata como a Sra. Cicely Waynefleet querer que cães adormecidos assim permanecessem, especialmente aqueles que o Sr. Blatchford chama de subcães. Claro que lhe era natural desejar que tudo fosse ameno e adocicado. Mas tenho a dúvida obstinada, em um canto de meu cérebro, sobre se, caso uns poucos Capitães Brassbound efetivamente se vingassem, a qualidade dos juízes não melhoraria concretamente.

Quando esta dúvida está ausente da consciência, é possível acabar se perdendo na beatitude insondável da Sra. Cicely Waynefleet, uma das coisas mais vivas e engraçadas que o seu criador já criou. Não conheço maneira mais intensa de afirmar a beleza da personagem do que dizer que foi escrito especialmente para Ellen Terry [41] e que é, com Beatriz, uma das bem poucas personagens nas quais o dramaturgo pode reivindicar algo de seu na vitória dela.

Podemos agora passar às peças mais importantes. Bernard Shaw seria visto, por um determinado tempo,

como alguém a cismar em torno da alma de Júlio César. Sempre tem de haver uma intensa curiosidade humana sobre a alma de Júlio César; e, entre outras coisas, sobre se ele tinha uma alma. A combinação de Shaw e César tem em si algo de sereno e inevitável; por um motivo decisivo, o de que César é realmente o único grande homem na história a quem as teorias de Shaw se aplicam. César *foi* um herói shawiano. César foi misericordioso sem ser no mais mínimo piedoso; a sua misericórdia era mais fria que a justiça. César foi um conquistador sem ser, em qualquer sentido sincero, um soldado; a sua coragem era mais solitária que o medo. César foi um demagogo sem ser um democrata. Do mesmo modo, Shaw é um demagogo sem ser um democrata. Se ele tivesse tentado provar os seus princípios através de qualquer outro herói ou sábio da humanidade, teria achado muito mais difícil. Napoleão alcançou conquista mais miraculosa; mas durante a maior parte da sua época de conquistas ele era um rapaz fogoso suicidamente apaixonado por uma mulher muito mais velha que ele. Joana D'Arc alcançou sucesso mundano mais instantâneo e incrível; mas Joana D'Arc alcançou sucesso mundano porque acreditava em outro mundo. Nelson foi uma figura de todo tão fascinante e dramaticamente decisiva; mas Nelson era "romântico"; Nelson era um patriota devotado e um amante devotado. Alexandre era apaixonado; Cromwell era capaz de verter lágrimas; Birmarck tinha lá uma religião suburbana; Frederico era poeta; Carlos Magno era afeiçoado a crianças. Mas Júlio César atraiu Shaw não menos por sua enormidade positiva que pela negativa. Ninguém pode dizer com certeza que César se importasse com alguma coisa. É injusto chamar César de egoísta; porque não existe nenhuma prova de que se importasse sequer com César. Ele pode ter sido tanto um ateu como um pessimista. Mas ele pode ter sido;

bem aí é que está a dificuldade. Ele pode ter sido um homem decente comum ligeiramente deficiente na extensibilidade da sua alma. Por outro lado, ele pode ter sido a encarnação do paganismo no mesmo sentido em que Cristo foi a encarnação do cristianismo. Assim como Cristo mostrou como um homem tão grande pode ser humilde e humano, César pode ter mostrado como um homem tão grande pode ser indiferente e irreverente. De acordo com a maior parte das lendas, o Anticristo há de vir logo depois de Cristo. Basta que se suponha que o Anticristo tenha vindo bem imediatamente após Cristo, e o Anticristo bem pode ser César.

Não se é injusto com Bernard Shaw, creio eu, ao dizer que ele não tenta fazer o seu César superior exceto nesse sentido nu e negativo. Não existe sugestão alguma, como há no Jeová do Velho Testamento, de que a crueldade mesma do ser mais elevado oculta algum tremendo e até torturado amor. César é superior aos outros homens não porque ele ame mais, mas porque ele odeia menos. César é generoso não porque seja compassivo o suficiente para perdoar, mas porque ele não é compassivo o suficiente para se vingar. Não existe sugestão alguma, em parte alguma da peça, de que ele esteja escondendo algum grande propósito genial ou uma poderosa ternura para com os homens. Para deixar isso claro além de toda dúvida, o dramaturgo inseriu um solilóquio de César, sozinho com a Esfinge. Aí, se o fizesse em alguma parte, ele teria irrompido na derradeira fraternidade ou na piedade ardente pelas pessoas. Mas, nessa cena com a Esfinge, César é tão frio, tão solitário e tão morto quanto a Esfinge.

Mas, deixando de lado se César é um ideal razoável ou não, não pode haver muitas dúvidas de que ele é uma realidade muito encantadora. Enquanto uma peça de criação artística, Shaw não fez nada de maior. Se o homem é um tanto como uma estátua, é uma estátua

feita por um grande escultor; uma estátua do período áureo. Se a sua nobreza é um pouco negativa em seu caráter, é a escuridão negativa do grande domo da noite; não, como em algumas das “novas morais”, o mero mistério de uma caixa de carvão. De fato, esse método de trabalho um tanto austero é muito adequado a Shaw quando ele é sério. Não há nada de gótico em seu verdadeiro gênio; ele não seria capaz de construir uma catedral medieval na qual o riso e o terror estão enredados numa mesma pedra, fundidos pela paixão mística. Ele é capaz de construir, só para se divertir, um pagode chinês; mas, quando está sério, apenas um templo romano. Ele tem um olho aguçado para a verdade; mas ele é uma dessas pessoas que gostam, como diz o dito, de pôr a verdade preto no branco. Ele está sempre escarnecendo e mofando dos românticos e dos idealistas porque eles não colocaram a verdade preto no branco. Mas preto e branco não são as duas únicas cores no mundo. O homem de ciência moderno que escreve um fato preto no branco não é mais preciso, mas menos preciso que o monge medieval que o escrevia em ouro e escarlate, verde-mar e azul-turquesa. De todo modo, é bom que o método mais austero possa existir como algo à parte e que alguns homens possam ser especialmente bons nele. Bernard Shaw é especialmente bom nisso; ele é eminentemente um artista do preto no branco.

E, enquanto um estudo preto no branco, nada poderia ser melhor que esse esboço de Júlio César. Ele não é tanto representado como “cavalgando o mundo como um Colosso” (o que é realmente uma atitude um tanto cômica para um herói), mas antes andando pelo mundo com uma espécie de leviandade zombeteira, mal tocando o planeta e ainda assim o tratando com o desprezo dado a uma pedra. Ele anda como um homem alado que escolheu fechar suas asas. Há algo de assustador até mesmo em sua gentileza; faz com que os homens diante

dele se sintam como feitos de vidro. A natureza da misericórdia de César é intensamente sugerida. César não gosta de massacres, não porque isso seja um grande pecado, mas porque é um pecado diminuto. Tem-se a impressão de que ele classifica tal coisa como um flerte ou um motivo de aborrecimento; uma subjugação temporária e despropositada da finalidade permanente do homem por seus sentimentos passageiros e triviais. Ele mergulhará na matança por uma grande causa, assim como mergulha no mar. Mas ser impulsionado a uma tal ação, ele julga tal coisa tão indigna quanto ser atirado do cais. Em uma passagem singularmente boa, Cleópatra, tendo contratado assassinos para apunhalar um inimigo, apela aos danos sofridos para justificar a sua vingança e diz: “Se você conseguir encontrar um único homem em toda a África que diga que agi mal, serei crucificada pelos meus próprios escravos”. “Se você conseguir encontrar um único homem no mundo inteiro”, retruca César, “capaz de ver que você agiu mal, ele ou conquistará o mundo como conquistei ou será crucificado por isso”. Essa é a grande marca d’água de sua sublimidade pagã; e não achamos que seja inapropriado – ou diferentemente do próprio Shaw – que, poucos minutos depois, o herói seja saudado com um espetáculo de espadas.

Como geralmente acontece nas obras do autor, há mais sobre Júlio César no prefácio do que na peça. Mas creio que no prefácio o retrato seja menos imaginativo e mais fantasioso. Ele tenta ligar o seu tipo um tanto frio de super-homem aos heróis dos velhos contos de fadas. Mas Shaw não devia falar sobre contos de fadas; pois ele não os sente desde dentro. Como já disse, em todo esse aspecto das tradições históricas e domésticas Bernard Shaw é deficiente. Ele não se aproxima deles enquanto contos de fadas, como um homem de quatro anos, mas como “folclore”, como um homem de quarenta anos. E

ele comete um grande erro sobre eles, o qual nunca teria cometido caso tivesse se lembrado da sua infância e pendurado sua meia[42] e, de um modo geral, tivesse mantida acesa dentro de si a fogueira de um lar. A questão é tão característica de Shaw e tem muito, em verdade, de um resumo de suas afirmações mais interessantes e de seus erros mais interessantes, que tal coisa merece uma palavra específica a respeito, embora seja uma palavra que deva ser lembrada com relação a quase todas as outras peças.

A proposição básica e desafiadora é a proposição calvinista: que os eleitos não adquirem a virtude, mas a possuem. A bondade do homem não consiste em tentar ser bom, mas em ser bom. Júlio César prevalece sobre as outras pessoas tendo mais *virtus* que elas; não por ter lutado ou sofrido ou comprado a sua virtude; não porque ele lutou heroicamente, mas porque ele é um herói. Nisso Bernard Shaw é apenas aquilo de que o chamei no começo; ele é simplesmente um calvinista do século XVII. César não é salvo pelas obras ou sequer pela fé; ele é salvo porque é um dos eleitos. Bernard Shaw, infelizmente para si próprio, recuou para além do século XVII; e, professando ser sua opinião ainda mais antiquada, invocou as lendas primitivas da humanidade. Ele argumentou que, quando o conto de fadas dá a Jack O Caçador de Gigantes um casaco de escuridão ou uma espada mágica, tira-se todo o mérito de Jack no sentido da “moral comum”; ele venceu, como César venceu, só porque era superior. Reconhecerei, de passagem, a convicção que Bernard Shaw, no curso de toda a sua simples e enérgica vida, nunca chegou tão perto de enunciar quanto quando escreveu essas palavras. Mas, nessa questão dos contos de fadas, o que assinalo de imediato não é tanto o quão perto ele estava do inferno, mas o quão distante ele estava da terra encantada. Aquela ideia do herói com a espada mágica sendo o

super-homem com uma superioridade mágica é o capricho de um pedante; nenhuma criança, rapaz ou homem jamais sentiu isso na história de Jack O Caçador de Gigantes. Obviamente a moral é totalmente outra. A espada encantada e o casaco invisível de Jack são recursos grosseiros para lhe permitir de alguma forma lutar com algo que por natureza é mais forte. São um substituto rude e grosseiro para as descrições psicológicas de uma bravura especial ou de uma paciência resistente. Mas ninguém em sã consciência é capaz de duvidar de que a ideia de Jack O Caçador de Gigantes é exatamente o oposto da ideia de Shaw. Se não fosse uma história de esforço e triunfo a custo merecido, não se chamaria Jack O Caçador de Gigantes. Se fosse uma história sobre a vitória das vantagens naturais, chamar-se-ia Gigante O Matador de Jack. Se o contador de histórias tivesse apenas desejado declarar que alguns seres nascem mais fortes que outros, ele não teria recorrido a estratagemas intricados de arma e vestimenta para derrotar um ogro. Ele simplesmente teria deixado que o ogro vencesse. Não falarei de minhas próprias emoções diante dessa doutrina inacreditavelmente grosseira de que a força do forte é admirável, mas não a bravura do fraco. Basta-me dizer que tenho de evocar a presença física de Shaw, os seus gestos francos, seus olhos amáveis e sua formidável voz irlandesa para me curar de uma pura sensação de repulsa. Mas não me demoro nesse ponto por nenhum desses motivos; mas tão só para mostrar como devemos sempre recuar àqueles fundamentos concretos com que começamos. Bernard Shaw nunca foi nacional o suficiente para ser doméstico; ele nunca fez parte do seu passado; daí que, quando ele tenta interpretar a tradição, ele se torna um tosquiador terrível, como nesse caso. Bernard Shaw (tenho forte suspeita) deixou de acreditar em Papai Noel numa idade vergonhosamente tenra. E por essa época Papai Noel

vingou-se levando consigo a chave para todas as escrituras pré-históricas; e, assim, um nobre e honroso artista patina na lama como qualquer professor alemão. Aqui está toda uma literatura fantástica quase que exclusivamente dedicada à vitória inesperada do fraco sobre o forte; e Bernard Shaw dá um jeito de fazer isso significar a inevitável vitória do forte sobre o fraco – o que, entre outras coisas, não serve de forma alguma para compor uma história. Tudo isso advém daquele erro de não se lembrar da sua infância. Um homem deve sempre estar preso à barra da saia de sua mãe; ele deve sempre ter um apoio em sua primeira infância e estar pronto a, vez em quando, recomeçar de um ponto de vista infantil. Teologicamente, isso é mais bem expresso com dizer: “Tens de nascer de novo”. Secularmente, isso é mais bem expresso com dizer: “Lembra-te da tua infância”. Mesmo que você não vá nascer de novo, pelo menos se lembre ocasionalmente de que você uma vez nasceu.

Parte da espirituosidade acidental no drama de César é excelente, embora, no todo, seja menos espontânea e perfeita que em peças anteriores. Um de seus gracejos pode ser mencionado de passagem, não apenas para chamar atenção para o seu fracasso (conquanto Shaw seja brilhante o bastante para se permitir muitos fracassos), mas porque essa é a melhor oportunidade de mencionar uma das ideias menores do autor, à qual ele adere obstinadamente. Ele descreve o antigo bretão no séquito de César exatamente como um inglês moderno e respeitável. Como piada para uma pantomima natalina, nisso não haveria problema algum; mas se espera que as piadas de Shaw tenham alguma raiz intelectual, por fantástica que seja a flor. E obviamente todo o senso comum histórico está contra a ideia de que aquele sombrio povo celta, fosse como fosse, o qual habitou nossa terra antes que fosse incendiada por Roma

ou oprimida por diversas invasões, fosse um fac-símile preciso da sociedade comercial de Birmingham ou Brighton. Mas faz parte do puritano em Shaw, parte da qualidade tensa e reprimida de sua mente, que ele nunca admita que alguma de suas piadas seja apenas uma piada. Quando ele se mostrar o mais espirituoso possível, ele irá apaixonadamente negar sua própria espirituosidade; ele dirá algo que Voltaire poderia invejar e então dirá que ele tirou tudo de um relatório do Parlamento. E, relacionado a esse tipo excêntrico de autonegação, podemos atentar a este simples detalhe do bretão antigo. Alguém insinuou vagamente que um triste bretão quando encontrado por César pode não ter se parecido tanto com o Sr. Broadbent; motivado por isso Shaw verteu uma torrente de teoria, explicando que o clima é a única coisa que afeta a nacionalidade; e que, independentemente de quais raças tenham entrado no clima inglês ou irlandês, elas se tornaram inglesas ou irlandesas. Ora, a teoria moderna das raças é certamente um materialismo estúpido; é uma tentativa de explicar coisas sobre as quais temos certeza, a França, Escócia, Roma, Japão, através de coisas sobre as quais não temos certeza alguma, conjeturas pré-históricas, celtas, mongóis e ibéricos. É claro que existe algo de real na ideia de raça; mas não existe nada de real nas teorias das raças oferecidas por professores de etnologia. O sangue, suponhamos, é mais espesso que a água; mas o cérebro às vezes é mais espesso que qualquer outra coisa. Mas, se existe algo ainda mais grosseiro, obscuro e despropositado que essa teoria da onipotência da raça, isso é, creio eu, aquilo em que Shaw foi buscar abrigo; essa doutrina da onipotência do clima. O clima, por sua vez, conta um tanto; mas, caso o clima contasse inteiramente, os anglo-indianos mais e mais se pareceriam com os indianos, o que está longe de ser o caso. Algo no mau espírito de nosso

tempo força as pessoas a sempre fingirem ter encontrado alguma explicação material ou mecânica. Bernard Shaw tem enchido os seus últimos tempos de afirmações sobre a divindade da parte não mecânica do homem, o que há de sagrado na criação e na escolha. Ainda assim, parece nunca lhe ter ocorrido que a chave para as diferenças nacionais é a chave da vontade e não do ambiente. Nunca passou pela mente moderna que talvez um povo seja influenciado principalmente pelo modo como esse povo escolheu se comportar. Se eu tivesse de escolher entre raça e clima, eu preferiria raça; estaria mais preso e sob a influência de ancestrais que já foram vivos do que sob a influência de lama e névoas que nunca o foram. Mas não me proponho a ser controlado por nenhum dos dois; para mim, a minha história nacional é uma série de múltiplas escolhas. Não foi nem o sangue nem a chuva que fizeram a Inglaterra, mas a esperança, aquilo pelo que aspiraram todos os homens que morreram. A França não se tornou a França porque assim foi feita pelos esqueletos dos celtas ou pelo sol da Gália. A França se tornou a França porque assim escolheu.

Deixei um tanto de lado o assunto imediato porque este é um exemplo, bom como nenhum outro com que esbarraremos, de um determinado erro quase irrelevante que, de fato, desfigura a obra de Shaw. É um erro a ser mencionado somente após ter deixado bem clara a solidez dos seus méritos. Dizer que Shaw está apenas zombando das pessoas é algo patentemente ridículo; pelo menos uma filosofia relativamente sistemática pode ser averiguada em todas as suas piadas, e não se insistirá em uma tal unidade a respeito de todas as canções do Sr. Dan Leno.[43] Já comentei que o gênio de Shaw realmente é mais demasiado rigoroso e sério do que demasiado folgazão e irresponsável. Hei de ainda ter ocasião de

observar que Shaw é, em um sentido muito sério, o exato oposto de paradoxal. De todo modo, se algum estudioso de Shaw disser que Shaw apenas o está fazendo de bobo, só podemos dizer que tal estudioso é supérfluo demais para que alguém o faça de bobo. Porém, apesar de as galhofas do dramaturgo serem sempre sérias e geralmente óbvias, ele realmente sofre vez ou outra de certo espírito do qual aquela teoria do clima é um exemplo – um espírito que só pode ser chamado de uma ingenuidade despropositada. Creio que isso seja a Nêmesis da espirituosidade; a derrapagem de uma roda no ponto máximo de sua velocidade. Talvez isso esteja ligado à natureza nômade da sua mente. A falta de raízes, esse afastamento dos instintos e tradições antigas, é responsável por uma certa extravagância sem vida e insensível em seus posicionamentos quanto a certos assuntos, os quais realmente tornam o autor tanto inconvincente como exagerado; sátiras que são bizarras, piadas que são mais tolas que ferozes, declarações que mesmo se tomadas como mentiras não têm relação alguma com a verdade. Há exageros acerca de coisas que não existem. Por exemplo, se um homem chama o Natal de uma mera desculpa para a bebedeira e a glutonaria, isso seria falso, mas haveria um fato escondido aí em algum lugar. Mas quando Bernard Shaw diz que o Natal é uma conspiração de criadores de aves e comerciantes de vinho com motivações estritamente comerciais, nisso, então, ele afirma algo que não é falso na mesma medida em que é impressionante e assustadoramente ridículo. Ele poderia do mesmo modo afirmar que os dois sexos foram inventados por joalheiros que queriam vender anéis de casamento. Ou, ainda, tome-se o caso da nacionalidade e da unidade do patriotismo. Se um homem diz que todos os limites entre clãs, reinos ou impérios são absurdos ou inexistentes, isso seria uma

falácia, mas uma falácia consistente e filosófica. Mas quando o Sr. Bernard Shaw diz que a Inglaterra é de tão pouca importância que o Império Britânico bem poderia ter cedido essas ilhas à Alemanha, ele não apenas tomou um bugalho pelo alho errado, mas pegou o bugalho errado pelo alho errado; um bugalho mítico, um bugalho que de modo algum estava ali. Se a Inglaterra é irreal, o Império Britânico deve ser mil vezes mais irreal. Isso é como se alguém dissesse: “Eu não acredito que Michael Scott tenha sequer existido; mas estou convencido, apesar da lenda absurda, de que ele tinha uma sombra”.

Como já dito, deve haver alguma verdade em toda impressão popular. E a impressão de que Shaw, o homem mais selvagemente sério do seu tempo, é um mero artista de salão de música faz referência a raros surtos como esses. De regra, seus discursos são cheios não apenas de substância, mas de substâncias, de materiais como carne de porco, mogno, chumbo e couro. Não existe homem cujos argumentos cubram um mapa mais napoleônico de detalhes. É verdade que ele faz piadas; mas, onde quer que esteja, ele tem piadas apropriadas, pode-se dizer quase que piadas familiares. Se ele fala com alfaiates, ele é capaz de aludir à última absurdidade acerca de botões. Se ele fala com soldados, é capaz de apreender o humor formidável e exato implicado no último cavalete de armas. Mas, quando dá vazão a todo o seu aspecto prático, eis então que lhe perpassa toda a sua leviandade errática, uma explosão de tolice. É uma característica esquisita na literatura. É uma espécie de extravagância fria; e isso lhe deu todos os seus inimigos.

"O Barba Azul e sua esposa curiosa", em ilustração de Gustave Doré.

Contos de fadas

Algumas pessoas solenes e superficiais (pois quase todas as pessoas superficiais demais são solenes) afirmaram que os contos de fadas são imorais; basearam-se em algumas circunstâncias acidentais ou em incidentes lamentáveis na guerra entre gigantes e crianças, em alguns dos casos tendo as últimas se satisfeito com criar embustes ou até mesmo com pregar peças. A objeção, contudo, não apenas é falsa, mas o exato oposto dos fatos. Os contos de fadas são por natureza não apenas morais no sentido de serem inocentes, mas morais no sentido de serem didáticos, morais no sentido de moralizarem. Que falem da liberdade na terra encantada, mas o fato é que, segundo as melhores estatísticas oficiais, a liberdade é bem pouca e preciosa na terra encantada. O Sr. W. B. Yeats e outras almas modernas sensíveis, notando que a vida moderna é uma escravidão tão abominável como nunca antes oprimira a humanidade (estão de todo certos nisso), descreveram especialmente a terra do faz-de-conta como um lugar de completo conforto e abandono – um lugar onde a alma pode seguir por onde quiser, ao seu bel prazer, como o vento. A ciência denuncia a ideia de um Deus caprichoso; mas a escola do Sr. Yeats sugere que naquele mundo toda pessoa é um deus caprichoso. O próprio Sr. Yeats disse um sem-número de vezes, naquele estilo literário magnífico e triste que faz dele o primeiro entre todos os poetas atualmente a escrever em língua inglesa (não direi entre todos os poetas ingleses, pois os irlandeses estão bem familiarizados com a prática da investida física), ele, eu ia dizendo, invocou um sem-número de vezes a imagem da liberdade terrível das fadas, as quais tipificam a anarquia derradeira da arte –

Lá onde ninguém se torna velho, cansado ou sábio,
Lá onde ninguém se torna velho, devoto ou sério.

Mas, no fim das contas (é algo chocante de se dizer), tenho minhas dúvidas de se o Sr. Yeats realmente conhece a verdadeira filosofia das fadas. Ele não é um homem simples o suficiente; ele não é estúpido o suficiente. Todavia, digo, embora não devesse, que em boa e sensata estupidez eu bato o Sr. Yeats de lavada. As fadas simpatizam comigo mais do que com o Sr. Yeats; elas tendem a me admitir mais que a ele entre si. E tenho minhas dúvidas sobre se essa impressão de espíritos livres e selvagens na crista de ondas ou montes é realmente o espírito simples e central do folclore. Creio que os poetas se enganaram: porque a terra encantada é um mundo mais brilhante e mais variado que o nosso, eles o imaginaram menos moral; na verdade é mais brilhante e mais variado porque é mais moral. Suponha que um homem possa ter nascido em uma prisão moderna. É impossível, claro, pois nada de humano pode acontecer em uma prisão moderna, embora o pudesse às vezes em um calabouço antigo. Uma prisão moderna é sempre inumana, mesmo quando não é inumana. Mas suponha que um homem tivesse nascido em uma prisão moderna e tenha crescido acostumado ao silêncio mortal e à indiferença repugnante; e suponha que ele seja subitamente libertado em meio à vida e algazarra da Fleet Street. Ele pensaria, como é óbvio, que os literatos na Fleet Street são uma raça livre e feliz; ainda assim quão triste, quão ironicamente é esse o oposto da verdade! E de igual modo esses escravos estafados da Fleet Street, ao terem um vislumbre da terra encantada, pensam que as fadas são completamente livres. Mas fadas são como jornalistas sob esse e muitos outros aspectos. Fadas e

jornalistas têm uma alegria aparente e uma beleza enganadora. Fadas e jornalistas parecem ser amáveis e não ter lei; ambos parecem requintados demais para descer à feiura dos deveres do dia a dia. Mas isso é uma ilusão criada pela presença repentina deles. Jornalistas vivem submetidos à lei; e assim também a terra encantada.

Se se realmente ler os contos de fadas, observar-se-á que uma ideia os atravessa de ponta a ponta – a ideia de que a paz e a felicidade só podem existir dadas determinadas condições. Essa ideia, que é o âmago da ética, é o âmago dos contos infantis. Toda a felicidade da terra encantada pende de um fio, de um único fio. Cinderela pode? ter um vestido costurado em teares sobrenaturais e que brilhe com uma luminosidade celeste; mas ela deve estar de volta quando o relógio der meia-noite. O rei pode convidar fadas para o batismo, mas ou ele convida todas as fadas ou consequências temíveis se seguirão. A esposa de Barba Azul pode abrir todas as portas, menos uma. Uma promessa é quebrada por conta de um gato, e tudo dá errado. Uma promessa é quebrada por conta de um gnomo amarelo, e tudo dá errado. Uma garota pode ser a noiva do próprio Deus do Amor desde que nunca tente vê-lo; ela o vê, e ele se esvai. A uma garota é dada uma caixa com a condição de que nunca a abra; ela a abre, e todos os males deste mundo se precipitam afora à sua frente. Um homem e uma mulher são postos em um jardim sob a condição de que não comam um determinado fruto; eles o comem, e perdem o seu gozo de todos os frutos da terra.

Essa grande ideia, pois, é a espinha dorsal de todo o folclore – a ideia de que toda a felicidade pende de uma pequena proibição; de que toda a alegria positiva depende de uma negativa. Bom, é óbvio que existem muitas ideias filosóficas e religiosas aparentadas ou simbolizadas por isso; mas não é delas que quero tratar

aqui. É inegavelmente óbvio que toda a ética deve ser ensinada de acordo com a harmonia da terra encantada; a de que, se alguém faz algo proibido, põe em risco tudo aquilo de que dispõe. Se um homem quebra a sua promessa para com a esposa, ele deve ser lembrado de que, mesmo se ela for um gato, o caso da fada-gato mostra que tal conduta é pouco prudente. Um arrombador prestes a abrir o cofre de alguém poderia ser jocosamente lembrado de que ele está na situação perigosa da bela Pandora: ele está prestes a erguer a tampa proibida e a libertar males desconhecidos. O garoto comendo a maçã alheia do pé de maçã alheio poderia ser lembrado de que chegou a um momento místico de sua vida, quando uma maçã pode lhe roubar todas as outras. Essa é a profunda moralidade dos contos de fadas; o fato de que, longe de serem livres de leis, vão à raiz de toda lei. Em vez de encontrar (tal o comum dos livros de ética) o fundamento racionalista de cada Mandamento, elas encontram o grande fundamento místico de todos os Mandamentos. Estamos nessa terra encantada em meio ao sofrimento; não nos cabe lutar com as condições sob as quais gozamos essa ampla visão do mundo. As proibições são de fato extraordinárias, mas igualmente o são as concessões. A ideia de propriedade, a ideia de que haja maçãs alheias, é uma ideia esquisita; mas do mesmo modo a ideia de que existam maçãs é uma ideia esquisita. É estranho e misterioso que não se possa, em segurança, beber dez garrafas de champanhe; mas do mesmo modo, se você reparar, o próprio champanhe é estranho e misterioso. Se eu fosse tomar da bebida das fadas, não seria mais que justo que devesse tomar de acordo com as regras das fadas. Podemos não ver a conexão lógica direta entre três bonitas colheres de prata e um grande e feio policial; mas quem, em contos de fadas, já pôde alguma vez ver a conexão lógica direta entre três ursos e um gigante ou

entre uma rosa e uma besta vociferante? Não apenas podem esses contos de fadas serem apreciados por serem morais, mas a moralidade pode ser apreciada porque nos põe em uma terra encantada, em um mundo ao mesmo tempo de maravilha e de guerra.

Tom Jones
e a moralidade

O segundo centenário do nascimento de Henry Fielding é com muita justiça celebrado, mesmo que, até onde é possível saber, seja celebrado só pelos jornais. Seria esperar muito que um incidente meramente cronológico como esse fosse induzir as pessoas que escrevem sobre Fielding a lê-lo; esse tipo de negligência não passa de um outro nome para a glória. Um grande clássico significa um homem que se pode elogiar sem que se o tenha lido. Isso, em si, não é de todo injusto; tão só implica um certo respeito pela compreensão e as conclusões estabelecidas pela massa da humanidade. Nunca li Píndaro (quero dizer que nunca li o Píndaro grego; Peter Pindar eu li certinho), mas o simples fato de eu não ter lido Píndaro, creio eu, não deve me impedir e certamente não me impedirá de falar das "obras-primas de Píndaro" ou dos "grandes poetas como Píndaro ou Ésquilo". Os homens eruditos de verdade são acentuadamente não esclarecidos sobre este assunto bem como sobre muitos outros; e a posição que adotam é mesmo inteiramente desarrazoada. Se um jornalista qualquer ou um homem de cultura geral alude a Villon ou Homero, consideram uma zombaria bastante triunfante dizer ao homem: "Você não é capaz de ler francês medieval" ou "Você não é capaz de ler grego homérico". Mas isso não é uma zombaria triunfante – ou, afinal, sequer uma zombaria. Um homem tem todo o direito de empregar em sua fala os fatos tradicionais e estabelecidos da história humana, tal como tem de empregar qualquer outro elemento de informação humana comum. E é tão sensato a um homem que nada sabe de francês admitir que Villon era um bom poeta quanto seria a um homem sem ouvido algum para música

admitir que Beethoven era um bom músico. Que ele não tivesse ouvidos para música, não é isso motivo para que ele supusesse que a raça humana não tenha ouvidos para música. De que eu seja ignorante (como sou) não se segue que eu deva supor que esteja enganado. O homem que não elogiasse Píndaro a menos que já o tivesse lido seria um camarada deprimido, pouco confiável, a pior espécie de cético, que duvida não apenas de Deus, mas do homem. Ele seria como o homem que não pudesse chamar o Monte Everest de alto a menos que já o tivesse escalado. Ele seria como o homem que não admitiria que o Polo Norte é frio a menos que já tivesse estado lá.

Mas creio que exista um limite, e um limite altamente legítimo, a esse processo. Penso que um homem possa elogiar Píndaro sem saber sequer uma letra de grego. Mas penso que se um homem vai injuriá-lo, se vai denunciá-lo, refutá-lo e expô-lo completamente, se ele vai mostrar Píndaro como o estúpido completo e o impostor afrontoso que ele é, então creio que seria bem justo – creio que, de qualquer modo, não faria mal algum – se ele soubesse um pouco de grego e até tivesse lido um pouco de Píndaro. E creio que a mesma situação estaria em questão se o crítico estivesse preocupado com observar que Píndaro fora escandalosamente imoral, perniciosamente cínico ou degradante ou bestial em sua visão da vida. Quando as pessoas fazem tais ataques à moralidade de Píndaro, devo lamentar que não sejam capazes de ler o grego; e, quando fazem tais ataques à moralidade de Fielding, lamento muito que não sejam capazes de ler o inglês.

Parece correr por aí a ideia extraordinária de que Fielding tenha de algum modo sido um escritor imoral ou ofensivo. Assombrei-me com o número de manchetes, artigos literários e outros artigos escritos sobre ele, há pouco tempo, no qual há um tom curioso de quem desculpa o homem. Um crítico diz que, afinal de contas, ele não podia tê-lo evitado, porque ele viveu no século XVIII; outro diz

que devemos aprovar a mudança de maneiras e ideias; outro diz que ele não era inteiramente desprovido de sentimentos humanos e generosos; outro sugere, enfim, que ele se agarrou febrilmente a umas poucas virtudes entre as menos importantes. O que diabos isso significa? Fielding descreveu Tom Jones a seguir por um determinado caminho pelo qual, muitíssimo infelizmente, um grande número de homens jovens de fato segue. É desnecessário dizer que Henry Fielding sabia que era um caminho infeliz pelo qual seguir. Até mesmo Tom Jones sabia disso. Ele disse claramente que esse era um caminho infeliz a ser seguido; ele disse, pode-se quase dizer, que isso arruinou a sua vida; tal passagem está lá em benefício de quem quer que se incomode de ler o livro. Existe abundante evidência (ainda que esta seja de um tipo indireto e místico) – existe abundante evidência de que Fielding provavelmente pensou que fosse melhor ser Tom Jones do que ser um completo covarde ou um homem vil. Não existe sequer um farrapo ou fio ou grão de evidência a mostrar que Fielding pensava que fosse melhor ser Tom Jones do que ser um homem bom. Tudo que está em questão aqui é a descrição de um tipo definido e muito real de jovem; o jovem cujas paixões e cujas necessidades egoístas às vezes parecem ser mais fortes que tudo o mais nele.

Henry Fielding (1707 - 1754).

A moralidade prática de Tom Jones é ruim, ainda que não tão ruim, *espiritualmente*, quanto a moralidade prática de Arthur Pendennis ou a moralidade prática de Pip, e certamente nem de longe ruim como a profunda imoralidade prática de Daniel Deronda. A moralidade prática de Tom Jones é ruim; mas não consigo ver prova alguma de que a sua moralidade teórica fosse particularmente ruim. Não há necessidade de mandar a maior parte dos homens jovens gozarem a vida de acordo com ética teórica de Henry Fielding. Eles subitamente se ergueriam à estatura de arcanjos se gozassem a vida de acordo com a ética teórica do pobre Tom Jones. Tom Jones ainda está vivo, com todo o seu bem e todo o seu mal; ele está andando pelas ruas; encontramo-lo todos os dias. Nós nos reunimos com ele, bebemos com ele, fumamos com ele, falamos com ele, passeamos com ele. A única diferença é que não temos mais coragem intelectual para escrever sobre ele. Nós dividimos o supremo e central ser humano, Tom Jones, em um monte de aspectos separados. Permitimos ao Sr. J. M. Barrie escrever sobre ele em seus bons momentos e torná-lo melhor do que ele realmente é. Permitimos a Zola escrever sobre ele em seus maus momentos e torná-lo muito pior do que realmente é. Permitimos a Maeterlinck celebrar aqueles momentos de terror espiritual que ele sabe serem covardes; permitimos ao Sr. Rudyard Kipling celebrar aqueles momentos de brutalidade que ele sabe serem bem mais covardes. Permitimos a escritores obscenos escreverem sobre as obscenidades desse homem ordinário. Permitimos a escritores puritanos escrever sobre as purezas desse homem ordinário. Olhamos pelo buraco de uma caixa de fotografias que faz dos homens uns diabos e chamamos a isso de nova arte. Olhamos pelo buraco de outra caixa de fotografias que faz dos homens uns anjos e chamamos a isso de nova teologia. Mas se tiramos da estante alguns

velhos livros empoeirados, se viramos algumas velhas páginas emboloradas e se, nessas trevas e decadência, encontramos alguns ínfimos indícios de uma fábula sobre o homem completo, um homem tal como aquele andando na calçada lá fora, nós subitamente ficamos de cara enfezada e chamamos a isso de a moral grosseira de uma era passada.

A verdade é que tudo isso assinala uma certa mudança na visão geral da moral; não, penso eu, uma mudança para melhor. Viemos a associar a moralidade em um livro com uma espécie de otimismo e lindeza; de acordo conosco, um livro moral é um livro sobre pessoas morais. Mas a velha ideia era quase o exato oposto; um livro moral era um livro sobre pessoas imorais. Um livro moral estava cheio de imagens como a “Gin Lane” ou os “Estágios da Crueldade”, de Hogarth,[44] ou registrava, tal como a invectiva popular, “o terrível Julgamento de Deus” contra algum blasfemador ou assassino. Existe um motivo filosófico para essa mudança. O ceticismo sem lar de nossa época alcançou o sentimento subconsciente de que a moralidade é, de algum modo, meramente uma questão de gosto – um acaso da psicologia. E, se a bondade só existe em determinadas mentes humanas, um homem que deseje elogiar a bondade irá naturalmente exagerar a sua quantidade nas mentes humanas ou o número de mentes humanas na qual ela é suprema. Toda confissão de que o homem é vicioso é uma confissão de que a virtude é visionária. Todo livro que admite que o mal é real é tido, de uma forma vaga, como a admitir que o bem é irreal. O instinto moderno é o de que, se o coração do homem é mau, não existe nada que permaneça de bom. Mas a intuição mais antiga era a de que, se o coração do homem alguma vez foi tão mal, alguma coisa de bom permanecera nele – a bondade permanecera boa. Uma verdadeira virtude vingadora existia fora da raça humana;

a ela os homens se ergueram ou a perderam de vista. Portanto, é claro, essa lei mesma estava demonstrada tanto na transgressão quanto na observância. Se Tom Jones violava a moralidade, tanto pior para Tom Jones. Fielding não sentiu, como o pode ter sentido um homem moderno melancólico, que todo pecado de Tom Jones estivesse de alguma forma quebrando o encanto ou, podemos dizer, destruindo a ficção da moralidade. Os homens falam do pecador quebrando a lei; mas era antes a lei que o quebrava. E o que os modernos chamam de a baixeza e liberdade de Fielding é, em geral, a severidade e rigidez moral de Fielding. Ele não teria achado que estaria acatando à moral de forma alguma se tivesse escrito um livro só sobre pessoas boas. Fielding teria considerado o Sr. Ian Maclaren extremamente imoral; e há algo a ser dito acerca dessa opinião. Dizer a verdade sobre a terrível luta da alma humana é certamente uma parte muito elementar da ética da honestidade. Se os personagens não forem maus, o livro o será.

Essa mais antiga e mais firme concepção do certo a existir para além da fraqueza humana e sem referência ao erro humano, pode-se senti-la nas mais amenas e relaxadas obras da literatura inglesa. É bastante sem sentido chamar Shakespeare de um grande moralista; mas, sob esse aspecto em particular, Shakespeare era um moralista bem típico. Onde quer que aluda a certo e errado, é sempre com essa velha insinuação. O certo é certo, mesmo que ninguém o faça. O errado é errado, mesmo que todo mundo esteja errado a esse respeito.

Um poeta falecido –

sobre Francis Thompson

Com Francis Thompson perdemos a maior força poética desde Browning. Sua força tinha algo do mesmo elemento. Browning era intelectualmente complicado porque era moralmente simples. Era simples demais para ser capaz de se explicar; era humilde demais para supor que as outras pessoas precisavam de alguma explicação. Mas a sua verdadeira força, e a verdadeira força de Francis Thompson, era mais bem expressa pelo fato de que ambos os poetas eram simultaneamente afeiçoados à imensidão e também ao detalhe. Qualquer imperialista é capaz de ter ideias amplas desde que não seja convidado a ter também pequenas ideias. Qualquer filósofo da ciência é capaz de ter pequenas ideias desde que não seja chamado a ter igualmente ideias amplas. Mas os grandes poetas usam o telescópio e também o microscópio. Os grandes poetas são obscuros por duas razões opostas; de uma ponta, porque estão falando de algo grande demais para que alguém consiga entender; e, de outra, porque estão falando de algo pequeno demais para que alguém consiga ver. Francis Thompson possuía esses dois infinitos. Ele nos escapava por ser pequeno demais, como o micróbio nos escapa; ou ele escapava por ser grande demais, como o universo nos escapa. Qualquer pessoa que conheça a poesia de Francis Thompson sabe muito bem a verdade do que falo. Em prol de qualquer pessoa que não a conheça, posso mencionar de cabeça dois casos. Não tenho o livro comigo, pelo que só posso apresentar as passagens poéticas numa paráfrase desajeitada. Mas havia um poema do qual a imagem era tão vasta que chegava a ser literalmente difícil, por um tempo, assimilá-la; ele estava descrevendo a terra de tardinha, com sua névoa, seu fumo e fragrância, e apresentava o todo

como a subir girando como uma fumaça; então de súbito ele chamava a circunferência inteira da Terra de um turíbulo e dizia que algum espírito gigantesco o balançava vagarosamente diante de Deus. Esse é o caso de uma imagem grande demais para ser compreendida. Penetra a minha mente outro exemplo, este de imagem que é pequena demais. Em um de seus poemas, ele diz que o abismo entre o conhecido e o desconhecido é transposto pela “morte Pontifícia”. Há cerca de dez trocadilhos teológicos e históricos naquela única palavra. Que um padre significa um pontífice, que um pontífice significa um construtor de pontes, que a morte certamente é uma ponte, que a morte venha a acabar se revelando um padre conciliador, que no mínimo tanto padres quanto pontes atestam o fato de que uma coisa pode se separar de outra coisa – essas ideias, e vinte outras mais, estão todas de fato concentradas na palavra “Pontifícia”. Na poesia de Francis Thompson, como na poesia do universo, pode-se infinitamente sair em busca do que está além, mas ainda assim estar indo em busca do que está logo aí. Esses dois infinitos são a marca da grandeza; e ele era um grande poeta.

Sob a maré de elogios que o poeta falecido obviamente merecia, existe uma evidente corrente subterrânea de discussão a seu respeito; algumas acusações de fraqueza moral chegam pelo menos a ser importantes o suficiente para serem contraditas, com competência, no *Nation*; e, com relação a isso e outras coisas, houve um contínuo rebuliço de comentários acerca da sua atração e gradual absorção pelas ideias teológicas católicas. Tal questão é tão importante, que creio deva ser levada em conta e compreendida mesmo neste momento. É verdade, claro, que Francis Thompson se dedicou mais e mais a poemas não apenas puramente católicos, mas, pode-se dizer, puramente eclesiásticos. E é verdade, ademais, que (se as coisas continuarem a ir para onde vão agora) mais e

mais bons poetas farão o mesmo. Os poetas irão tender na direção da ortodoxia cristã por uma razão perfeitamente simples; porque ela é a coisa mais simples e mais livre que restou no mundo. É preciso ter bastante clareza quanto a esse ponto. Quando as pessoas imputam vícios especiais à Igreja Cristã, elas parecem esquecer completamente que o mundo (que é a outra coisa que existe) tem bem mais desses vícios. A Igreja tem sido cruel; mas o mundo tem sido muito mais cruel. A Igreja conspirou; mas o mundo conspirou muito mais. A Igreja tem sido supersticiosa; mas nunca foi tão supersticiosa quanto o mundo quando deixado a si mesmo.

Ora, em nossa época os poetas tenderão à religião eclesiástica estritamente porque ela é um pouquinho mais livre que tudo o mais. Tome-se, por exemplo, o caso dos símbolos e do ritualismo. Todos os homens sensatos acreditam em símbolos; mas alguns homens sensatos não acreditam no ritualismo; que eles entendem, imagino, como um simbolismo demasiado complexo, complicado e mecânico. Mas, não importa quanto falem de ritualismo, eles parecem sempre se referir ao ritualismo da Igreja. Por que eles não se referem ao ritual do mundo? Este é muito mais ritualista. O ritual do Exército, o ritual da Marinha, o ritual dos Tribunais, o ritual do Parlamento são muito mais ritualistas. O ritual do jantar festivo é muito mais ritualista. Os padres podem colocar ouro e grandes joias no cálice; mas há pelo menos um cálice em que sejam postos. Quando se vai a um jantar festivo, colocam-se na frente cinco cálices diferentes, com cinco formatos esquisitos e heráldicos, para simbolizar cinco tipos de vinho; um prolongamento insano do ritual, do qual o Sr. Percy Dearmer [45] fugiria aos berros. Um bispo veste uma mitra; mas não se crê que ele seja mais bispo ou menos bispo de acordo com o quanto se pode ver de última

moda na sua mitra. Mas se crê que um janota é mais janota ou menos janota de acordo com o quanto se pode ver da última moda em seu chapéu. Existe mais *espalhafato* em torno de símbolos no mundo do que na Igreja.

E, no entanto (o que é muito estranho), apesar de os homens fazerem mais espalhafato com os símbolos mundanos, eles querem dizer menos com eles. É distintivo das formalidades religiosas que elas afirmem algo desconhecido. Mas é distintivo das formalidades mundanas que elas afirmem algo que é conhecido, e que é conhecido como falso. Quando o Papa, em uma encíclica, chama a si mesmo de o seu pai, isso é uma questão de fé ou de dúvida. Mas quando o Duque de Devonshire, em uma carta, chama a si mesmo de o seu mais humilde servo, sabe-se que ele quis dizer o exato oposto do que diz. As formalidades religiosas, na pior das hipóteses, são fábulas; elas podem ser verdadeiras. As formalidades seculares são falsidades; não são verdadeiras. Tome-se mais um exemplo atual. O Imperador da Alemanha tem mais uniformes que o Papa. Mas, mais ainda, todas as vestimentas do Papa trazem implícita a reivindicação de serem algo puramente místico e duvidoso. Muitos dos uniformes do Imperador da Alemanha trazem implícita a reivindicação de que ele seja algo que ele não é e que seria muito desagradável se ele fosse. O Papa pode ou não pode ser o Vigário de Cristo. Mas o *Kaiser* certamente não é um coronel inglês. Se a coisa fosse de verdade, seria traição. Caso seja um mero ritual, é de longe o ritual mais irreal da terra. Ora, pessoas poéticas como Francis Thompson irão, tal como as coisas estão, se afastar da sociedade secular e tender à religião pelo motivo acima descrito: o de que há uma multidão de símbolos em ambas, mas os da religião são mais simples e têm mais sentido. Para tomar um tipo óbvio, a Cruz é mais poética

que o Union Jack,[46] porque ela é mais simples. Quanto mais simples é uma ideia, mais fértil em variações ela é. Francis Thompson poderia ter escrito um número ilimitado de bons poemas sobre a Cruz, porque este é um símbolo básico. O número de poemas que o Sr. Rudyard Kipling pôde escrever sobre Union Jack é, felizmente, limitado, pois Union Jack é complexo demais para produzir exuberância. O mesmo princípio se aplica a um número ilimitado de casos. Um poeta como Francis Thompson podia deduzir perpetuamente significados ricos e derivados de dois simples fatos como o pão e o vinho; com pão e vinho, ele pode estender tudo em todos os sentidos. Mas com um cardápio francês ele não podia estender nada; exceto, talvez, a si mesmo. Ideias complicadas não produzem outras ideias. Vira-latas não dão boa cria. O ritual religioso atrai porque existe algum sentido nele. As imagens religiosas, longe de serem sutis, são a única coisa simples que restou aos poetas. Longe de serem tão só super-humanas, são a única coisa humana que restou aos seres humanos.

Francis Thompson (1859 - 1907).

Sobre o sr. Geoffrey Chaucer

O desafio que Chaucer representa é que, para a maioria dos modernos, ele é o nosso único poeta medieval; e ele contradiz terminantemente o que os modernos entendem por medieval. Historiadores idosos e irritáveis lhes dizem que o medievalismo era só imundície, medo, trevas, tortura de si mesmo e dos outros. Até os medievalistas estetas lhes dizem que consistia principalmente de mistério, solenidade e cuidado para com o sobrenatural às custas do natural. Ora, Chaucer obviamente é assim em medida *menor* que os poetas de após a Renascença e a Reforma. Ele é obviamente mais são até mesmo que Shakespeare, mais liberal que Milton; mais tolerante que o Papa; mais bem-humorado que Wordsworth; mais sociável e bem disposto para com os homens do que Byron ou até mesmo Shelley. Ademais, alguns chegaram a se perguntar se ele não teria sido mais humano que os mais recentes humanistas; se a sua genialidade não excederia o otimismo cor-de-rosa de Aldous Huxley ou o ânimo permanentemente esfuziante de T. S. Eliot.

Chaucer era, acima de tudo, um artista; e ele fazia parte daquele grupo bastante generoso e feliz de artistas que não são importunados pelo temperamento artístico. Talvez nunca tenha havido um poeta menos típico, tal como o poeta é entendido na tradição byroniana de paixões negras e vestimentas tempestuosas. Mas, é verdade, essa generalização byroniana foi em grande medida embasada em Byron, ou melhor, em uma compreensão tola de Byron. Seria mais verdadeiro dizer que praticamente toda espécie de ser humano é também poeta e que Byron foi um fanfarrão do período regencial provido de poesia. De modo semelhante, Goethe era um

professor alemão com poesia e Browning tinha algo de um burguês de cara de comerciante com poesia, Heine era um judeu cínico com poesia e Scott era um tanto como um cavalheiresco e ganancioso fazendeiro com poesia, Villon era um batedor de carteiras com poesia e Wordsworth era um néscio com poesia e Walt Whitman um vadio americano com poesia – pois, na arte da vadiagem, Willie Esgotado [47] nunca poderia competir com o Walt Inesgotável. Ainda não ouvi falar de algum dentista americano ou de algum gerente de vendas em uma grande firma que seja poeta, e não tenho dúvida de que ambas essas deficiências em breve serão supridas.

De qualquer modo, a regra geral é que o homem de qualquer tipo ou de qualquer ramo de negócio pode ser um artista – sim, até mesmo um esteta.

Mas vez ou outra aparece na história o artista que é a antítese extrema do esteta. Chaucer foi um artista desse tipo. Foi um homem que sempre se fez útil, não apenas ornamental. As pessoas confiavam nele, não apenas no sentido moral, mas no sentido mais puramente prático. Ele não era o tipo de poeta que teria se esquecido de postar uma carta ou que teria postado em seu lugar uma ode ao cuco não selada, tivesse o correio popular existido em sua época. Não apenas lhe puseram em postos de grande responsabilidade, mas em postos de responsabilidade de muitos tipos. Certa vez ele foi mandado negociar as delicadas finanças de resgate e paz com um grande príncipe. Outra vez foi mandado supervisionar os construtores e operários na construção de um grande prédio público. Conjeturou-se que ele tivesse algum conhecimento técnico de arquitetura, e creio que as descrições de vários templos pagãos e palácios reais em seus poemas contam a favor da conjetura. É certo que ele sabia um bocado sobre a superioridade oficial e a etiqueta do cargo de Chamberlain; ele foi testemunha com relação a uma

questão de heráldica em um importante julgamento. Ainda que as suas relações com a Corte, durante e após a *débâcle* de Ricardo II, tenha se coberto de alguma obscuridade, é certo que, pelo menos ao longo da maior parte da sua vida, ele exerceu trabalho atrás de trabalho, dos tipos mais diversos, com a crescente satisfação dos seus empregadores. Era, como diz a expressão vulgar, um homem do mundo.

Mas em todos esses afazeres o elemento lírico fluía dele com bastante naturalidade, tal como assobia ou canta um homem enquanto está fazendo a muda de um arbusto ou fazendo a soma de uma coluna de cifras. Ele parece nunca ter sentido nenhuma tensão ou deslocamento em particular entre o mundo em que ele era um homem do mundo e aquele outro mundo em que ele era um dos imortais. Ele tinha aquele tipo de temperamento no qual não existe antítese entre Razão e Sensibilidade. Ele não parece ter brigado com muitas pessoas, mesmo naqueles de tempos de transição muito briguentos; e ele não perece ter brigado muito consigo próprio. Sendo um cristão, ele estava pronto a acusar a si mesmo quando estava analisando seriamente a questão; mas isso é algo muito diferente do tipo de fricção inconsciente constante entre as diferentes partes da mente que desfiguraram a felicidade de artistas e poetas tão diversos.

Geoffrey Chaucer (1343 - 1400).

Não quero apenas dizer que a poesia de Chaucer, como a poesia de Dante, fosse no mais alto sentido uma harmonia. Quero dizer que era, no sentido ordinário e humano, uma melodia. Permaneceu não apenas intocada, mas sem ser misturada; imune às complexidades da vida, existissem elas ou não. É uma infelicidade que a palavra “temperamento” seja quase sempre utilizada para referir um temperamento sombrio ou dissimulado e que não transmitamos a ideia de que um homem é feliz quando dizemos apenas que ele é temperamental. Pois verdadeiramente havia algo especial que pode ser chamado de um temperamento chauceriano, e este era essencialmente alegre. Há um sem-número de passagens com *pathos* e uma ou duas passagens de tragédia, mas elas nunca nos fazem sentir que o temperamento tenha realmente se alterado, e parece como se o homem a falar estivesse sempre sorrindo enquanto fala. Em outras palavras, o que era supremamente chauceriano é a atmosfera chauceriana, uma atmosfera que penetra cada pessoa e cada problema em particular; uma espécie de luz difusa que em tudo pousa, seja coisa trágica ou cômica, e que previne a tragédia de ser incorrigível ou a comédia de ser cruel. Nenhum crítico de arte, mesmo sendo artista, jamais conseguiu descrever uma atmosfera. O único modo de enquadrá-la é compará-la com outra atmosfera. E esse temperamento chauceriano é bem similar ao temperamento com o qual (antes que fosse vulgarizado pela hipocrisia ou pelo comercialismo) alguns dos maiores escritores ingleses modernos louvaram o Natal.

Prologue

Of dubbyl worſted was hys ſemy cope
That wondy was as a belle out of preſſe
Somwhat he liſpyd for hys wantownneſſe
To make hys englyſſhe ſwete vpon hys tonge
And in hys harpyng whan he hadde ſunge
Hys eyen twynkelyd in hys hed a rygh
As doon the ſterres in the frosty nygh
Thys worthy frere was callyd hubberd

A Marchaunt ther was with a forkyd berd
In motley on hygh on hys hors he ſat
Vp on his hed a flaundres bever hat
Hys bootis claſpyd feyr and fetously
Hys reſons he ſpack ful ſolempnely
Sowynge alway the encreſſe of hys wynnynge
He wold the ſee were kept for ony thynge
Betwyx Middelburgh and orewelle
Welle cowde he in hys eſchaunges felle

Prólogo de Contos de Canterbury (1483).

Chaucer era grande o suficiente para conseguir ser estreito; isto é, ele era capaz de trazer uma ampla experiência de vida à fruição de coisas locais e até acidentais. Ora, o principal defeito da literatura de hoje é que ela sempre fala de tais coisas como podendo ser apenas limitadas; e que qualquer coisa como um acidente só poderia ser um sobressalto. Uma ceia de Natal, descrita por poetas menores modernos, quase seria um estudo com uma aflição perspicaz: a insuportável obtusidade do Tio George, a voz cacofônica da Tia Adelaide. Mas Chaucer, que se sentou à mesa com o Moleiro e o Vendedor de Indulgências, teria sido capaz de se juntar a uma ceia de Natal com o tio mais ignorante ou a tia de voz mais esganiçada. Ele teria se divertido com eles; nunca os teria insultado em pequenos poemas irritados. E o motivo era em parte espiritual e em parte prático; espiritual porque ele tinha, fossem quais fossem as suas falhas, um programa de valores espirituais, em sua ordem correta, e sabia que o Natal era mais importante que as anedotas do Tio George; e prático porque ele tinha visto o grande mundo dos seres humanos e sabia que, onde quer que um homem perambule entre homens, em Flandres ou na França ou na Itália, ele descobrirá que o mundo consiste em grande medida de Tios Georges. Essa paciência imaginativa é o que os homens mais querem no Natal moderno e, se eles quiserem aprendê-la, recomendo-lhes que leiam Chaucer.

Uma defesa das

histórias de detetive

Para que consigamos apreender o genuíno motivo psicológico para a popularidade das histórias de detetive, é preciso que nos livremos de muitas expressões vazias. Não é verdade, por exemplo, que o povo prefira a má à boa literatura e aceite as histórias de detetive por serem má literatura. A mera ausência de sutileza artística não torna um livro popular. *O Guia de Ferrovias* de Bradshaw contém poucos vislumbres de comédia psicológica, porém não é lido em voz alta e sofregamente em noites de inverno. Se histórias de detetive são lidas com mais exuberância que guias de ferrovias, isso se deve certamente a serem mais artísticas. Muitos bons livros felizmente foram populares; muitos livros ruins, mais felizmente ainda, foram impopulares. Uma boa história de detetive provavelmente seria até mais popular que uma ruim. O problema a respeito é que muitas pessoas não percebem que existem boas histórias de detetive; isso lhes parece como falar de um demônio bom. Escrever uma história sobre um assalto é, aos seus olhos, algo como uma maneira espiritual de cometê-lo. Em pessoas de sensibilidade um tanto fraca isso é completamente natural; deve-se confessar que muitas histórias de detetive estão tão cheias de crime extraordinário quanto uma peça de Shakespeare.

Entre uma boa história de detetive e uma história de detetive ruim existe, contudo, tanta diferença quanto – ou até mais – entre um bom épico e um épico ruim. Não apenas uma história de detetive é uma forma perfeitamente legítima de arte, mas possui ela algumas vantagens reais e definitivas enquanto promotora do bem-estar público.

A importância fundamental da história de detetive está nisto, em que ela é a mais primitiva e única forma de literatura popular na qual é expresso algum senso da poesia da vida moderna. Os homens viveram em meio a montanhas poderosas e florestas eternas antes de se darem conta de que essas coisas eram poéticas; pode-se inferir razoavelmente que alguns dos nossos descendentes possam ver as chaminés como coisas tão formidáveis quanto os picos das montanhas e os postes de luz tão antigos e naturais quanto as árvores. Para essa percepção de uma grande cidade como sendo em si mesma algo selvagem e óbvio, a história de detetive é certamente a *Ilíada*. Ninguém pode ter deixado de reparar que, nessas histórias, o herói ou investigador cruza Londres com algo da solidão e liberdade de um príncipe num conto de fadas, que no curso dessa jornada incerta um ônibus qualquer assume as cores primitivas de um navio encantado. As luzes da cidade começam a brilhar como inúmeros olhos de globina, uma vez que são os guardiões de algum segredo que, apesar de imperfeito, o escritor conhece e o leitor não. Cada serpenteio da estrada é como um dedo apontando para ele; cada horizonte fantástico de chaminés parece assinalar desenfreada e zombeteiramente o sentido do mistério.

Essa intuição da poesia de Londres não é pouca coisa. Uma cidade é, afinal, mais poética até do que o campo, pois, enquanto a natureza é um caos de forças inconscientes, uma cidade é um caos com forças conscientes. A crista da flor e o padrão do líquen podem e não podem ser símbolos que tenham significância. Mas não existe pedra alguma na rua ou tijolo algum no muro que não seja realmente um símbolo deliberado – uma mensagem de algum homem, tanto quanto se fosse um telegrama ou um cartão postal. A rua mais estreita possui, em todas as curvas e serpenteios da sua intenção, a alma do homem que a construiu, agora talvez com

saudades em sua sepultura. Cada tijolo tem um hieróglifo tão humano quanto se fosse um tijolo gravado na Babilônia; cada telha do telhado é um documento tão educacional quanto se fosse uma telha coberta de contas de adição e subtração. Tudo que tenda, ainda que sob a forma fantástica das minudências de Sherlock Holmes, a afirmar esse romance do detalhe na civilização, a enfatizar esse insondável caráter humano em pedras e ladrilhos, é algo bom. É bom que o homem mediano caia no hábito de olhar imaginativamente para dez homens na rua mesmo que haja só uma possibilidade remota de que o décimo primeiro possa ser um conhecido ladrão. Podemos sonhar, talvez, que seja possível ter um romance mais refinado de Londres, no qual as almas dos homens viveriam aventuras mais estranhas que as dos seus corpos e no qual seria mais difícil perseguir as suas virtudes do que perseguir os seus crimes. Mas, uma vez que nossos grandes autores (com a admirável exceção de Stevenson) declinam de escrever a respeito daquele momento e estado de ânimo arrebatadores em que os olhos da cidade grande, como os olhos de um gato, começam a flamejar no escuro, devemos dar a justa estima à literatura popular que, em meio a balbucios de pedantaria e afetação, declina de ver o presente como prosaico ou o comum como lugar-comum. A arte popular, em todas as eras, interessou-se pelos modos e vestuário contemporâneos; ela vestiu o grupo de pessoas em torno da Crucificação nos trajos do povo florentino ou dos burgueses flamengos. No último século foi costume que os atores de sucesso encenassem *Macbeth* com peruca e babados empoeirados. Quão longe estamos nós, nesta época, dessa convicção da poesia das nossas próprias vidas e maneiras, isso é coisa que pode ser facilmente percebida por qualquer pessoa que se decida a imaginar um retrato de Alfredo O Grande assando bolos a usar bermudas de turista ou uma performance de *Hamlet* em que o príncipe apareceria de

sobrecasaca com uma fita frisada ao redor do chapéu. Mas esse instinto de uma determinada época a olhar para trás, como a mulher de Lot, não pode prosseguir para sempre. Uma literatura popular e grosseira das possibilidades românticas da cidade moderna estava fadada a surgir. Surgiu nas histórias de detetive populares, tão brutas e revigorantes quanto as baladas de Robin Hood.

Existe, contudo, outra boa obra realizada pelas histórias de detetive. Enquanto é a tendência constante do Velho Adão se rebelar contra algo tão universal e automático quanto a civilização, a pregar a fuga e a rebelião, o romance da atividade policial mantém em mente, em certo sentido, o fato de que a própria civilização é a mais fantástica das fugas e a mais romântica das rebeliões. Ao lidar com as sentinelas vigilantes que guardam os postos avançados da sociedade, tal romance tende a nos lembrar de que vivemos em um campo munido de armas, movendo guerra contra o mundo caótico, e de que os criminosos, os filhos do caos, não passam de traidores intramuros. Quando, em um romance policial, o detetive fica sozinho e, com um pouco de tolice, intrépido em meio às facas e socos de um covil de bandidos, isso certamente serve para nos lembrar de que é o agente da justiça social que é a figura original e poética, enquanto os bandidos e salteadores são meramente calmos e velhos conservadores cósmicos, felizes com a respeitabilidade imemorial dos macacos e lobos. O romance da força policial é, portanto, todo o romance do homem. Ele se baseia no fato de que a moralidade é a mais negra e audaciosa das conspirações. Ele nos lembra que toda a conduta policial silenciosa e imperceptível, através da qual somos governados e protegidos, são apenas sentimentos quixotescos bem-sucedidos.

Sir Arthur Conan Doyle com Jean Lecki, Denis, Adrian e Lena em Nova York (1922).

Apêndice

Um crítico de coisas grandes
Julius West

G.K. Chesterton – A Critical Study,
Londres: Martin Secker, 1915, pág. 76-90

(...) Chesterton é um estudioso de homens grandes. Ele escreveu livros sobre Dickens, Browning e Shaw, acerca dos quais uma única característica pode ser notada, a de que cada um deles é o assunto de pelo menos outros vinte livros. Escrever sobre coisas que já tinham rendido uma safra tão grande de crítica à primeira vista sabe à falta de imaginação. A verdade é bem outra. Qualquer pessoa pode, por assim dizer, produzir um livro sobre Alexander Pope porque o minério está à disposição de todo mineiro. Mas aquela mina mais ampla chamada Dickens tinha sido diligentemente trabalhada por duas gerações de autores, e pareceria que um novo autor devia ou plagiar ou trabalhar ao extremo para chegar a novos veios de extração. Mas o gosto de Chesterton pela grandeza dispôs-se a essa tarefa na crítica. Tal gosto lhe deu um poder de ver coisas grandes, óbvias, que o crítico de coisas pequenas deixa passar. Ele tinha o "pensar na escala de milhões" do profissional da estatística transposto para fins literários. (...)

A qualidade mais saliente da obra crítica de Chesterton é não possuir qualidades salientes que a diferenciem de seus outros escritos. Ele é sempre o jornalista a escrever para o dia. Isso o leva a abordar todos os seus assuntos com especial referência à sua própria experiência diária. Às vezes, como no ensaio sobre Byron em *Doze Tipos*, o seu dia está a tal ponto sob discussão, que o pobre Byron é relegado a um canto, apresentando-se apenas com um débil e vacilante epigrama. Ao escrever sobre

Dickens, Chesterton diz que “ele pode ser analisado como um contemporâneo de Bernard Shaw ou Anatole France ou C. F. G. Masterman... o seu nome nos vem à boca quando estamos falando de socialistas cristãos, do Sr. Roosevelt, do Conselho Municipal de Barcos a Vapor ou das Guildas de Jogos”. E Chesterton efetivamente faz a crítica de Dickens como contemporâneo de todos esses fenômenos. Verdade seja dita, para G. K. Chesterton toda pessoa ou é um contemporâneo ou um vitoriano, e “Eu também nasci vitoriano”. *O Pequeno Dorrit* o põe a falar sobre Gissing, *Tempos Difíceis* sugere Herbert Spencer, *Notas Americanas* leva à menção de Máximo Gorki e, em alguma parte, são trazidos à baila o Sr. George Moore e o Sr. William Le Queux. Se ocorresse de Chesterton estar escrevendo sobre Dickens à época em que houvesse grande suscetibilidade a respeito da questão dos judeus ricos na região de Rand, então de imediato os judeus ricos de Rand apareceriam impressos, tivesse ou não Dickens alguma vez descrito um judeu rico ou a região de Rand [48] ou as duas coisas em conjunção. O primeiro trabalho crítico de importância de Chesterton foi *Robert Browning*, na “Coleção Literatos Ingleses”. Pode-se imaginar que o trabalho editorial austero do Lord Morley pudesse ter um efeito de desjornalização no estilo do autor. Nada mais falso. Cada pingo está posto em cada “i” mais cuidadosamente em *Robert Browning*, assim digamos, do que em outras obras editadas menos fastidiosamente, mas isso é tudo. O livro contém referências a Gladstone e à Lei de Governo Autônomo, a Parnell, Pigott e Rudyard Kipling, a Cyrano de Bergerac, W. E. Henley e ao Tivoli. Mas aos predecessores ou sucessores de Browning há pouca menção.

É corriqueiro derramar lágrimas de tinta por conta do viés jornalístico, com base em que este deve inevitavelmente abreviar a vida de qualquer livro que traga a sua marca. Se existe algo de válido nessa condenação,

então Chesterton está condenado ao esquecimento e suas obras críticas serão as primeiras a cair no olvido, sendo esta a natureza das obras críticas em geral. Mas, se essa condenação se verificar, ela também inclui Macaulay, R. L. Stevenson, Matthew Arnold e tantos outros! O viés jornalístico, quando bom, significa a preservação de uma obra. E Chesterton possuía a parte mais essencial do equipamento mental de um crítico – o que podemos chamar, de uma maneira descritiva inadequada, de *insight*. Não foi um crítico medíocre, não importa de que truques ele se valeu, aquele que foi capaz de redigir estes julgamentos:

A paixão dominante do celta artista, tal o Sr. W. B. Yeats ou Sir Edward Burne-Jones, está na palavra "evasão"; evasão para uma terra onde laranjas crescem em ameixeiras e onde os homens podem semear o que gostam e colher o que lhes alegra. (*G. F. Watts)*

E o valor supremo e mais prático da poesia é este, o de que na poesia, como na música, toca-se uma nota que, para além do poder de afirmação racional, expressa um estado mental, e todas as ações nascem de um estado mental. (*Robert Browning*)

Esta comédia fundamental do caráter de Johnson nunca foi, o que é muito estranho, trazida ao centro da atenção. Havia em sua natureza algo das contradições inconscientes e até agradáveis que o verdadeiro comediante ama... Refiro-me a uma enérgica e sincera confiança na convenção, combinada com uma imensa inaptidão natural para observá-la. ("Samuel Johnson")

Rossetti conseguiu, pelo menos uma vez, escrever poesia sobre uma mulher de verdade e chamá-la "Nanda". Tem-se a confusa suspeita de que Morris a teria chamado de "Srta. Fernanda". (A Era Vitoriana na Literatura)

Estas são umas poucas amostras colhidas ao acaso, mas só estas já são quase suficientes para empossar Chesterton entre os críticos. Ele tinha um maravilhoso dom intuitivo para adivinhar a metáfora exata, o objeto material que melhor simboliza uma impressão. Mas uma coisa lhe falta. Que se o coloque entre autores cuja visão do universo é oposta à sua, e Chesterton imediatamente adota uma atitude de inseticida. A espirituosidade de Wilde não o comove, mas a moral dele o excita profundamente; o Sr. Thomas Hardy é "uma espécie de ateu interiorano cismando e blasfemando contra o idiota interiorano". Apenas ocasionalmente ele tem uma palavra boa a dizer sobre a técnica de um autor de cujas opiniões ele desgosta. Sua obra crítica consiste em grande medida numa tentativa de descrever as visões do universo daquele que ele está abordando e colocá-las em relação com a sua própria visão. Seus dois livros sobre Charles Dickens não são muito mais que uma tal tentativa. Quando, poucos anos atrás, o Sr. Edwin Pugh, que também estivera estudando os "aspectos" de Dickens, chegou à conclusão de que o romancista era um socialista, Chesterton espumou de raiva no *The Daily News* e passou uma descompostura no livro ofensivo. (...)

Chesterton mostra o seu melhor, enquanto crítico, quando está escrevendo introduções (...). Quando está escrevendo uma introdução a uma obra de um grande vitoriano (Dickens sempre excetuado), ele faz o autor se destacar como um gigante solitário, não necessariamente porque este seja um gigante, mas por

conta da largueza dos contornos, da modelagem rude e dos contrastes deliberados. Ele escreveu um sem-número de prefácios, e o Museu Britânico não tem uma coleção completa dos livros prefaciados por ele. As *Fábulas* de Esopo, o Livro de Jó, os *Ensaios Críticos* de Matthew Arnold, um livro de poemas infantis de Margaret Arndt, o *Johnson* de Boswell, um romance de Gorki, coletâneas de Thackeray, uma biografia do Sr. Will Crooks e uma antologia de poetas jovens são apenas alguns dos livros para os quais escreveu introduções.

A última coisa a ser dita sobre Chesterton enquanto crítico vem por meio de um exemplo. Para uma coleção de livros sobre artistas ele escreveu dois, sobre William Blake e G. F. Watts. O primeiro é todo sobre misticismo, e assim também o segundo. São para o leigo, não para o artista. Eles poderiam ser lidos com alegria e interesse por um daltônico. E, a propósito, eles são crítica extremamente boa. Aí está o triunfo de Chesterton. Dê-lhe um assunto que ele possa relacionar com a sua própria visão do universo e um espaço onde possa realizar esta tarefa, e ele conseguirá apresentar aos seus leitores um retrato vividamente delineado, tingido, claro, com a sua própria personalidade, mas inegavelmente verdadeiro para com a vida e ornamentado com pequenas e fascinantes gárgulas. Mas o coloque em meio à burguesia da literatura e ele irá ficar amuado como uma criança zangada.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Chesterton, G. K., 1874-1936.
Contos de fadas e outros ensaios literários / G. K.
Chesterton; seleção, tradução e notas Ronald Robson;
prefácio Sebastião Moreira Duarte;
apêndice Julius West. -- São Luís, MA: Resistência Cultural, 2013.
(Biblioteca Clássica)

ISBN 978-85-66418-03-3

1. Ensaios ingleses I. Robson, Ronald. II. Duarte,

Sebastião Moreira. III. West, Julius. IV. Título.

V. Série.

13-09888 CDD-824

Índice para catálogo sistemático:

1. Ensaios: Literatura inglesa 824

Eius . In . Obitu . Nro . Praesentia . Muniamur

–

Sejamos confortados pela presença
de São Bento na hora de nossa morte.

Medalha de São Bento

Este livro foi impresso pela Bartira Gráfica para a
Livraria Resistência Cultural Editora
em abril de 2015.

[1] A escritora britânica Mary Wollstonecraft (1759-1797) é considerada uma das pioneiras do feminismo com o seu livro *Uma Defesa dos Direitos da Mulher* (1790).

[2] Fundadora do movimento religioso da "ciência cristã".

[3] Beatrice Webb (1858-1943) foi socióloga e economista, mais conhecida pelo seu trabalho, junto ao seu marido, de reformadora social, estando ligada à Sociedade Fabiana.

[4] Pendennis é o nome do herói de romance homônimo de Thackeray.

[5] Protagonista de *O Antiquário* (1816), deWalter Scott.

[6] Tragédia romântica de Shelley.

[7] Novela picaresca de Tobias Smollett publicada em 1748.

[8] Romance histórico de Thackeray publicado em 1852.

[9] Dickens manteve posições polêmicas diante do modelo educacional endossado pelo Estado inglês.

[10] Ambos são personagens de *Middlemarch.*

[11] Localidade em que se passa a história do romance *A Casa Sombria* (1852).

[12] Crítica de Dickens à burocracia e ineficiência estatais no romance *O Pequeno Dorrit* (1857).

[13] Personagem imaginário inglês que personifica o convencionalismo social e sua pressão exercida sobre os indivíduos com relação a padrões de conduta e maneiras.

[14] Personagem fictício da imprensa inglesa que simboliza o Império Britânico e sua política colonial.

[15] Coletânea de poemas cômicos e ilustrados de W. S. Gilbert (1836-1911).

[16] "*barring out*": costume, em antigas escolas inglesas, de, no início da quaresma, os alunos porem o mestre para fora da escola e impedirem, por três dias, que ele retorne. São feitas barricadas pelos alunos e, a depender do insucesso ou sucesso do mestre em furar o bloqueio, novas provas vão se seguindo.

[17] Daniel O'Connell (1775-1847) foi um líder político irlandês que lutou pela "emancipação católica" do seu povo, cobrando à coroa inglesa que retirasse as restrições impostas aos católicos.

[18] Nacionalista inglês extremado, quando da época da guerra do Império contra a sublevação dos bôeres na África do Sul.

[19] Protagonista do romance *O Egoísta* (1879), de George Meredith.

[20] Trocadilho intraduzível: "*while John scorns ale*", como se leu equivocadamente, e "*John's corns ail*", como efetivamente consta no poema "Um Retrato Fiel" ("*A Likeness*").

[21] No original, o verso é: "*I have lived long enough to have seen one thing, that love hath an end*".

[22] Versos de Alexander Pope.

[23] Distrito londrino

[24] Área de bares e restaurantes.

[25] Chesterton costumava escre- ver – na verdade, ditava grande parte de seus textos à sua secretária – fazendo citações apenas de memória, o que às vezes o levava a incorrer em imprecisões. No poema de Browning em questão, em passagem que descreve os embustes a que Sludge submetia seus orientados, há referência a ensinamentos que tinham Milton como autor de canções de ninar e Homero (não Platão) como autor de livros escritos com "cifras e cruzes" no lugar do grego. Quanto a estes dois versos, Chesterton os cita estropiados e deslocados: são de outra passagem do poema, sem relação alguma com o tipo de artimanha de Sludge que ele quer no momento descrever.

[26] Investigação judicial instalada para averiguar denúncias de que parlamentares defensores da independência da Irlanda teriam promovido ataques terroristas.

[27] O título original desta antologia da poesia inglesa é *The Golden Treasury.*

[28] Título original: *The Wrecker*. Optou-se por utilizar o título dado a uma edição brasileira da obra.

[29] Designação de teatro de brinquedo fabricado por Martin Skelt (1835-1872). Stevenson teve um na infância, o que lhe marcou profundamente.

[30] Aquele que defendia a liberdade religiosa dos indivíduos perante a religião anglicana oficial.

[31] Verso de Stevenson em *Jardim de Versos de uma Criança*.

[32] Em português a peça é mais conhecida com a ordem dos termos invertida: *O Homem e as Armas*. Optou-se aqui por manter uma tradução mais literal a fim de preservar o sentido da argumentação que vem em seguida.

[33] Apelido pelo qual era conhecido o comediante inglês Harry Relph (1867-1928), que tinha baixíssima estatura e cujo nome evoca, popularmente, uma imagem similar à de Davi contra Golias.

[34] Compositor, romancista e retratista irlandês.

[35] Título original: *You Never Can Tell.*

[36] O censor.

[37] Pr 7, 26-27.

[38] Que se tentou impor a todos os portos ingleses durante a Guerra Civil Inglesa.

[39] Dupla formada pelo cantor Dwight Lyman Moody e pelo pregador Ira David Sankey (ambos protestantes), que hoje chamaríamos de "gospel".

[40] Rm 12, 19.

[41] Mais famosa atriz shakespeariana da Inglaterra.

[42] Como ficará mais claro à frente, referência ao costume de fazer uma meia, no Natal, para que nela Papai Noel deposite o presente da criança.

[43] Músico e comediante famoso por suas apresentações teatrais no período vitoriano.

[44] William Hogarth (1697-1764) foi um artista e ilustrador inglês que, para retratar os males do alcoolismo, descreveu uma cidade de consumidores de gin (“*Gin Lane*”) tomada por baderna e obscenidades.

[45] Clérigo anglicano conhecido pelo manual de liturgia que escreveu.

[46] Designação da bandeira britânica.

[47] Nome artístico do palhaço americano Emmet Kelly (1898-1979), que encarnava uma espécie de vagabundo maltrapilho e deprimido.

[48] Região do nordeste da África com grandes reservas de ouro. (N. do T.)